المركز القومى للترجمة

المشروع القومى للترجمة

لورينس سينيليك

عروض مسرح تشيخوف

قرن من العروض على خشبات مسارح العالم

ترجمة: محمد رفعت يونس

مراجعة: كمال الدين عيد

1582

عروض مسرح تشيخوف

قرن من العروض على خشبات مسارح العالم

المركز القومى للترجمة
إشراف: جابر عصفور

- العدد: 1582
- عروض مسرح تشيخوف: قرن من العروض على خشبات مسارح العالم
- لورينس سينيليك
- محمد رفعت يونس
- كمال الدين عيد
- الطبعة الأولى 2010

هذه ترجمة من كتاب:

The Chekhov Theatre
A Century of the Plays in Performance
By: Laurence Senelick
©Cambridge University Press 1997
"Published by The Press Syndicate
of The University of Cambridge"

حقوق الترجمة والنشر بالعربية محفوظة للمركز القومى للترجمة

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة. ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ - ٢٧٣٥٤٥٢٦ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤

Cairo، El Gezira،EL Gabalaya St. Opera House

E-mail: egyptcouncil@yahoo.com Tel: 27354524 - 27354526 Fax: 27354554

عروض مسـرح تشيخـوف

قرن من العروض على خشبات مسارح العالم

تأليف : لورينس سـينيليك

ترجمة : محمد رفعت يونس

مراجعة : كمال الدين عيـد

2010

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

سينيليك، لورينس
عروض مسرح تشيخوف: قرن من العروض على خشبات مسارح العالم/ تأليف: لورينس سينيليك، ترجمة: محمد رفعت يونس، مراجعة: كمال الدين عيد
ط ١ – القاهرة : المركز القومى للترجمة ، ٢٠١٠
٥٦٨ ص، ٢٤ سم
١ – المسرح – عروض
(أ) يونس ، محمد رفعت (مترجم)
(ب) عيد ، كمال الدين (مراجع)
(جـ) العنوان ٧٩٢

رقم الإيداع ١٠٢٥٢ / ٢٠٠٩
الترقيم الدولى : 7-250- 479 - 977 - 978
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

تهدف إصدارات المركز القومى للترجمة إلى تقديم الاتجاهات والمذاهب الفكرية المختلفة للقارئ العربى وتعريفه بها، والأفكار التى تتضمنها هى اجتهادات أصحابها فى ثقافاتهم، ولا تعبر بالضرورة عن رأى المركز.

المحتويات

فهرست الصور الإيضاحية........ 7

قائمة بمسرحيات تشيخوف........ 15

مقدمة........ 17

الفصل الأول : تسوية من خلال المسرح (روسيا ١٨٨٠ – ١٨٩٦)........ 27

الفصل الثاني : زوج من النورس (روسيا ١٨٩٦ – ١٨٩٨)........ 59

الفصل الثالث : ليالي موسكو (مسرح الفن بموسكو ١٨٩٨ – ١٩٠٥)........ 95

الفصل الرابع : متنافسون ومقلدون (الإمبراطورية الروسية من ١٨٩٨ إلى ١٩١٧)........ 141

الفصل الخامس : تشيخوف يتجه غربًا (أوروبا ١٨٨٨–١٩٣٨)........ 163

الفصل السادس : وجاءت الثورة (روسيا ١٩١٧ – ١٩٣٥)........ 183

الفصل السابع : تشيخوف يتعلم الإنجليزية (المملكة المتحدة وأيرلندا ١٩٠٠ – ١٩٤٠)........ 215

الفصل الثامن : شعور بالألفة خارج الوطن (أوروبا وإنجلترا ١٩١٧ – ١٩٣٨) 243

الفصل التاسع : أمريكا تكتشف تشيخوف (الولايات المتحدة الأمريكية ١٩٠٠ – ١٩٤٤)........ 277

الفصل العاشر : تحت وطأة القمع (روسيا ١٩٣٨ – ١٩٤٥)........ 301

الفصل الحادي عشر : الإعراض عن التراث (روسيا ١٩٥٠ – ١٩٧٠)........ 319

الفصل الثاني عشر : اهتياج في عصر من الركود (روسيا ١٩٧٠ – ١٩٩٠). 349

الفصل الثالث عشر : بعيدا عن الدبش (أوروبا الوسطي الشرقية ١٩٤٥ – ١٩٨٥)........ 375

الفصل الرابع عشر : تشيخوف في إيطاليا وفرنسا (١٩٤٥ – ١٩٨٥)........ 419

الفصل الخامس عشر : تشيخوف في أمريكا (١٩٥٠ – ١٩٩٥) 449

الفصل السادس عشر : تشيخـوف بـــلا دمـــوع (الممـــلكة المتحـــدة ١٩٥٠ – ١٩٩٣)... 481

الفصل السابع عشر : تشيخوف بلا حدود (العالم ١٩٠٠ – ١٩٩٥)........... 509

الفصل الثامن عشر : بروسترويكا تشيخـوف (أوروبـا الـشرقية والاتحـاد الروسي ١٩٨٩ – ١٩٩٥).. 541

فهرست الصور الإيضاحية

(١) ماريا سافينا في دور ساشا، في أول عرض لمسرحية إيفانوف، بسان بطرسبورج، مسرح أليكسندرا ١٨٨٩ (الصورة من مسرح أنطون بافلوفيتش تشيخوف [موسكو ١٩٥٥]).

(٢) ڤيرا كوميسارزيفسكايا في دور نينا، الفصل الأول، أول عروض النورس، مسرح أليكسندرا، بسان بطرسبورج ١٨٩٦ (الصورة من مسرح أنطوان بافلوفيتش تشيخوف [موسكو ١٩٥٥]).

(٣) الفصل الثاني من عرض النورس لمسرح الفن بموسكو، بإعادة استخدام ديكورات الفصل الأول لسيموف (المصوران شيشر ونابولتز، متحف مسرح الفن بموسكو).

(٤) ديكور سيموف الكئيب وغير المتناسق للفصل الرابع من عرض النورس لمسرح الفن بموسكو (المصوران شيشر ونابولتز، متحف مسرح الفن بموسكو) .

(٥) الخال ڤانيا على مسرح الفن بموسكو ١٨٩٩ (المصوران شيشر ونابولتز، مجموعة لورانس سينيليك، مونتاج بيتر أوربان وأنطوان سيشوف) .

(٦) ديكور سيموف للفصل الثالث من الشقيقات الثلاث على مسرح الفن بموسكو عام ١٩٠١ (المصور فيشر، أرشيف متحف مسرح الفن بموسكو).

(٧) بستان الكرز على مسرح الفن بموسكو عام ١٩٠٤ (المصور فيشر، أرشيف متحف مسرح الفن بموسكو).

(٨) الديكور الرحب المترف للفصل الرابع من عرض النورس، في إحياء مسرح أليكسندرا عام ١٩٠٤ (مصدر الصورة مسرح أنطوان بافلوفيتش تشيخوف [موسكو ١٩٥٥]) .

(٩) إدوراد ڤوجان في دور أستروف، في عرض الخال ڤانيا، المسرح القومي براغ ١٩٠١ (الصورة مصدرها ديجني ديفا دلو [براغ ١٩٧٧]) .

(١٠) تصميم إساك رابينوفتش لملابس عرض الزفاف لـڤاختانوف موسكو ١٩٢١. (مصدرها ڤ، بيريزكين [موسكو ١٩٨٧]).

(١١) اسكتشات ن. كيوزمن لملابس شارلوتا ولوباخين في عرض بستان الكرر لـ لوبانوڤ موسكو ١٩٣٤ (مصدرها ف، بيريزكين [موسكو ١٩٨٧]).

(١٢) رسم تقريبي لـ ف. شيستاكوف لديكوراته لعرض ٣٣ إغماءة، ونموذجه للمنظر. مسرح مايرهولد، موسكو ١٩٣٥(مصدرها ف، بيريزكين [موسكو ١٩٨٧]).

(١٣) عرض النورس، من إخراج فيليب ريدجواي. المسرح الصغير، لندن، ١٩٢٥ (المصورة ساشا، مصدر الصورة جون جيلجود : السيرة الذاتية للممثل في صورة ، [لندن ١٩٥٢]) .

(١٤) إلسا لانشستر في دور شارلوتا، وتشارلز لوتون بواسطة J. W. Debenenham في دور لوباخين. في عرض بستان الكرز .

لتيايرون جوثري، لندن ۱۹۳۳ (الصورة بواسطة J. W. Debenham، ومصدرها موسوعة ديللو سبيتاكلو Enciclopedia dello spetlaclo).

(١٥) الفصل الثالث من مسرحية الشقيقات الثلاث، من إخراج مايكل سان دينيس، مسرح الملكة، لندن ۱۹۳۷ (المصور هوستون روجرز، ومصدرها جريت أكتينج [١٩٦٧]) .

(١٦) بزوغ القمر في الفصل الأول من النورس، إخراج كوميسارجيفسكي؛ المسرح الجديد، لندن ١٩٣٦ (من مجموعات مسرح هارڤارد) .

(١٧) الفصل الأول من النورس، إخراج جورج بتويف، استوديو قصر الإليزية، باريس عام ١٩٢١ (المصور هنرى مانويل، مصدرها مجموعة لورانس سينيليك) .

(١٨) تجريب هالي فلاناجان للأساليب: عرض الخطوبة، جماعة فازار ١٩٢٨ (مصدرها دورية فنون المسرح الشهرية Theatre Arts) .

(١٩) عرض بستان الكرز لإيفالي جالين. آلا نازيموفا في دور رانيڤسكايا، هارولد مولتون في دور تروفيموف في الفصل الثالث (متحف مدينة نيويورك).

(٢٠) الفصل الأخير من الشقيقات الثلاث، إخراج جيوثبري ماك كلنتيك (من مجلة لايف).

(٢١) ديكورات ف. ديمتريف من أشجار البتولا للفصل الأخير من الشقيقات الثلاث، إخراج نيميروفيتش – دانشنكو، مسرح الفن بموسكو ١٩٤٠ (من متحف مسرح الفن بموسكو)

(٢٢) عرض توفستونوجوف للشقيقات الثلاث. مسرح جوركي الدرامي، لينجراد ١٩٦٥ (المصور ف. جايا، مصدرها موسوعة ديلو سبيتاكولو).

(٢٣) تصميمات إينار ستنبيرج للفصل الرابع من النورس. إخراج بوريس ليفانوف، مسرح الفن بموسكو ١٩٦٩ (مصدرها ف، بيريزكين [موسكو ١٩٨٧]).

(٢٤) تصميم فاليري ليفنتال لبستان الكرز، إخراج أناتولي إفروس، تاجانكا، موسكو ١٩٧٥: تجسيد إفروس للحنين (مصدرها Our Chekhov [موسكو]).

(٢٥) عرض الشقيقات الثلاث، من إخراج ليبيموف على مسرح تاجانكا ١٩٨١ (مصدرها ليوبيموف Teatralnaya Zizn)

(٢٦) عرض النورس، إخراج أوليج إفريموف. مسرح الفن بموسكو ١٩٨٠ (المصور إ. أليكسندروز)

(٢٧) سينوغرافيا جوزيف سفوبودا للشقيقات الثلاث، من إخراج أوتومار جريجكا. براغ ١٩٦٥ (المصور فيلم سوشيورك).

(٢٨) السياج المغطى بلحاء الشجر، والمنظر الداخلي المغطى بنسيج البلش. سينوغرافيا سفوبودا لعرض إيفانوف من إخراج جريجكا ١٩٧٠. (المصور دكتور جارومير سفوبودا).

(٢٩) أنيليذ رومير في دور رانيفسكايا، برانكو ساماروفسكي في دور لوباخين، ميشيل راستل في دور جايف. المنظر الطبيعي الفارغ بالفصل الثاني لبستان الكرز (مصدرها مسرح Heate) .

(٣٠) فيرونيكا بايور في دور نينا مربوطة إلى الخـــازوق فـــي المـــسرحية داخل المسرحية لتريبليـف؛ (النورس) إخراج روبرتو كيولي، مولخيم ١٩٨٤ (المصور كورت مارون، مصدرها مسرح Heate).

(٣١) الاتساع المتقهقر للفصل الرابع من الشقيقات الـــثلاث، إخـــراج بيتـــر ستاين برلين ١٩٨٤ (المـــصور روث والـــز، مـــصدرها Theatr en Europe).

(٣٢) ديكور الأبيض على الأبيض بعرض "على الطريـــق العـــام"، مـــن تصميم جايلس أيلود، إخراج كلوس ميخائيل جروبـــر، بـــرلين ١٩٨٤ (المصور روث والز، مصدرها Theatr en Europe).

(٣٣) منظر الفصل الثاني من بستان الكـــرز، تـــصميم تيوليوكوستا چيوڤا نجيجلي، لأخيه أورازيو، مسرح كويرينو، رومـــا ١٩٤٦ (مـــصدرها World Theatre).

(٣٤) أوراق الأشجار المتناثرة تحوم في الضباب فوق عالم بـــستان الكـــرز لجورجو ستريلر، تيـــاترو بيكولـــو دي ميلانـــو ١٩٧٤ (المـــصور سيمنافي، مصدرها Theatre en Europe).

(٣٥) تطفل عابر السبيل في عرض بستان الكرز لـــچان لوى بارو، مسرح مارينى، باريس ١٩٥٤ (المصور كول روجـــر ڤيوليـــه، مـــصدرها Theatre en Europe).

(٣٦) نينا (دومينيك رايموند) تمثل في المسرحية داخل المسرحية في الفصل الأول من النورس، إخراج أنطوني فايتز. مسرح شايو القومي، باريس ١٩٨٤ (المصور كوكويكس، مصدرها Theatre en Europe).

(٣٧) ديكور سانتو لوكواستو لعرض بستان الكرز، مسرح ڤيـڤيان بومونت ١٩٧٧ (مجموعة مسرح بيلي روز، مكتبة نيويورك العامــة لفنــون الأداء التمثيلى).

(٣٨) الفصل الثاني من النورس، إخراج رون دانيالز، المسرح الأمريكــي الــذخيري، كامبريـــدج ١٩٩٢ (المـــصور فيلـــدمان، مـــسرح الريبرتوار الأمريكي).

(٣٩) الفصل الأول من الشقيقات الثلاث، إخراج تريفور نون، اسـترادفورد أون – أڤون ١٩٧٩ (المصور دافيز، مصدرها Theatre en Europe).

(٤٠) الفانتازيا التشيخوفية "بيانو" للمخرج تريفور جريفث، ديكـور أشـلي مارتن – دافيز، مسرح كوتيسلو، لندن ١٩٩٠ (المصور جون هاينز، مصدرها Plays & plays) .

(٤١) السجاد الأزرق في الفصل الثاني من بستان الكـرز، إخـراج بيتـر بروك، مسرح بوف دى نورد، بـاريس، إعـادة ١٩٨٣ (المـصور دارّاس، مصدرها Theatre en Europe).

(٤٢) مونتانا لاتن في دور ناني، نيكول بوتر وفيكتور لابينتسيف في دورى الأستاذين، عرض الخال فانيا، إنتاج مجموعــة إيرونــدال، مــسرح صالون سان بطرسبورج، نيويورك (المصور جـري جـود سـتاين Theatre Three).

(٤٣) المزج بين العنصر البشري والتكنولوجيا، جماعة ووستر (المــصورة بولا كورت).

(٤٤) سينوغرافيا الخال فانيا، من تصميم ناديزدا جولتيفا، إخراج أميونتاس نيكروسيس، مـسرح الـشباب، ڤيلينيـوس ١٩٨٦ (مـصدرها Our Chekhov [موسكو]).

(٤٥) الشقيقات الثلاث، من إخراج يوري بوجرنـــشكو، مـــسرح كراســـنايا برسنايا، موسكو ١٩٩٠ (المصور جينـــادي نيـــسماشني، مـــصدرها مسرح ٣).

(٤٦) س. شاكوروف في دور إيـڤـانوف، أ. ساليمونينكو فـــي دور وافلـــز وسط المواسير الصدئة. عرض إيـڤـانوف وآخرين، إخـــراج جنريتـــا يانوفسكايا، مسرح المتفرج الصغير، موسكو ١٩٩٣ (المـــصور ف . بازينوف، مصدرها moskovsky nablyudatel).

قائمة بمسرحيات تشيخوف
(وفقًا للترتيب الزمني لتأليفها)

بلا إرث (يعتقد أنها هي المسرحية التالية نفسها)

مسرحية بلا عنوان (عادة ما عرفت باسم "بلاتونوف")

على الطريق العام

أضرار التبغ

أغنية البجعة

إيڤانوف

شيطان الغابة

الدب

الخطوبة

تاتيانا ريبينا

تراجيدى رغم أنفه

الزفاف

الذكرى اليوبيل

النورس

الخال فانيا

الشقيقات الثلاث

بستان الكرز

مقدمة

شيء طريف قد حدث. أنطون تشيخوف Anton Chekhov- الذي حكم عليه في حياته بأنه كاتب مسرحي محدود الثقافة، ومهذب بشكل زائد على الحد، بل مغمور، وتتميز دراماه في وطنه وخارجه بالكآبة والتشاؤم - أصبح الوحيد الذي يحتل المرتبة الثانية بعد شكسبير Shakespeare من حيث الشهرة وتكرار عروض نصوصه. وتعد مقولة أندرزاى فويدا Andrzej Wajda نموذجًا لنظرة الاحترام هذه، التي يحتفظ بها تشيخوف، حيث يقول: "المسرح في عُرفنا الأوروبي ينبثق من الكلمة، من الأدب، ومن اليونانيين وشكسبير وتشيخوف"(١). وهذه بالضبط هي المكانة التي يتقلدها تشيخوف بالنسبة إلى كل الدراما الحديثة، فهو معبِّر عنها. وحقيقة - ووفقًا لوجهة نظر فويدا المثيرة للجدل - يُعد مُعبرًا عن جميع الدرامات من الإليزابيثيات حتى وقتنا. أما المتنافسون الآخرون على هذه المكانة فهم مجردون من هذه الأهلية، مثل إبسن المنقب فى الزمن، أو مثل بيكيت ذى الرؤية الضيقة.

تتميز مسرحيات شكسبير بما حمله من تعدد الإشارات وتشعب الجوانب، فهي تقدم كونًا شاملاً لفترات زمنية وأناس وأحداث ومشاعر. وعبر ثلاثة قرون لم تكن هناك أية صعوبات في قراءة هذه المسرحيات التى حققت لهم سبق الامتلاك . أما عالم تشيخوف - الذي يضم ما يقرب من ست مسرحيات طويلة، وعددًا مشابهًا من مسرحيات الفصل الواحد - فيدور في فلك طبقة اجتماعية واحدة ومحددة قوميًا وتاريخيًا، في نطاق ضيق من الاهتمامات والمشاعر والأفكار. ولهذا كله، وبما نعرفه عن شكسبير، لا يزال هناك إحساس بأن ذلك النظام المتناغم الرحب لدراماه غير محدود على أهداف إبداعاته، بل يحمل الكثير مما يفوق ما كان يقصده فحسب. ولذلك عند إخراج نصوص شكسبير لم يعد هناك خوض كبير "فيما كان يقصده"، باستثناء ما يدور في أقسام اللغة الإنجليزية بين الديناصورات ممن عفا

عليهم الزمن. وعلى الجانب الآخر بالنسبة إلى تشيخوف، فعلى المرء أن يأخذ في حسبانه مجموعة ضخمة كاملة من الكتابات النثرية والمسودات والمفكرات، واثنى عشر مجلدًا من المراسلات المتبادلة، ومكتبة من الذكريات، وحزمًا من المراجعات النقدية للعروض الأصلية. حتى تعليقاته الموجهة إلى ممثلي شخصياته – والشهيرة باحتمالها أكثر من وجه – جديرة بالاهتمام الجاد. أما عن مدى استحواذ الثقافات والمدركات الأجنبية على تشيخوف وتأثره بها، فقد يبدو للوهلة الأولى محدودًا.

وإضافة إلى ذلك نجد أن تشيخوف– من بين جميع مؤلفي المسرحيات – هو الذي يثير المعنى الأقوى للملكية والتميز، فنستطيع عند تلقي عمل ما أن نحدد بيسر هل هو تشيخوفي أو لا؛ لذلك نجد الصيحة العامة للنقاد والمتفرجين تُعلن بدقة "هذا ليس بتشيخوفي"، إذ إن هناك إجماعًا على ما هو تشيخوفي المذاق، تأصل وترسخ عبر القرن الماضي. فالمسموح به وغير المسموح به كانا واضحين أكثر من أي اتجاه آخر لشكسبير أو إبسن. ونجد أن أعراف خشبة المسرح– التي قد سمحت للممثلين الشكسبيرين فيما مضى باكتساب شهرة ذائعة الصيت لمجرد تقديمهم جزءًا جديدًا من الشغل الحركي، أو تفسيرًا جديدًا لسطر من النص – هذه الأعراف قد أصبحت في القرن العشرين مقصورة – وبشكل مشابه – على من يقدمون نصوص تشيخوف. فغالبًا ما نجد الممثلين متمردين على التفسير الإخراجي والترجمات الجديدة، ولا سيما لو كانت هذه العناصر تسير في اتجاه معاكس لأفكار الممثلين التي يتقبلون بها ما تتمتع به الشخصية الدرامية من تعاطف (فالممثلات – على سبيل المثال – قد اشتهرن بحذفهن سطورًا من دور أركادينا ليجعلنها تبدو أقل أنانية). أما الجمهور الذي يتوقع انغماسه في عالم ممتع ووثير من الجمال الغابر، فيغضب ويثور إن شاهد إخراجًا أكثر تجريدية أو تجسيدية أو سريالية مما توقع. وعلى العكس من إبسن وبيكيت فإن تشيخوف التقليدي قد خلق شعورًا لدي جمهور المسرح أوجد بدوره مبالغة عاطفية ينكرها أساسًا تشيخوف نفسه.

يعود السبب في ذلك – إلى حد كبير – إلى الشهرة التي اكتسبتها مسرحيات تشيخوف في عروض مسرح الفن بموسكو، تلك العروض ذات الجاذبية والإغراء والإتقان الشديد، أو فيما تم من محاكاة أقل مهارة لهذه العروض. لقد رسّخت هذه العروض كثيرًا من التقاليد العرفية في تصوير الشخصيات والجو المسرحي العام، بل ترتيب الأثاث، وكان من الصعب تبديل هذه التقاليد أو محوها. والنتيجة أن ظل تشيخوف يُنظر إليه لوقت طويل في بلاده على أنه مسجل غير معتمد لأساليب حياة بالية، أما خارج بلاده فاعتُبر كاتب مذكرات طريفًا عجيبًا عن حالة ذهنية روسية عجيبة. وبعد قيام الثورة أخذ المهاجرون الروس في الشتات يفيضون بحنينهم الجياش إلى الماضي، ذلك الحنين الذي ما لبث أن ارتبط بمسرحيات تشيخوف ارتباطًا وثيقًا.

وكان لا بد من مرور مسافة زمنية قبل أن تتبلور الشخصيات والمواقف وتتجسد. ويقول الدراماتورج التشيكي كاريل كراوس karel kraus في حديثه الموجه إلى أوروبا ما بعد الحرب العالمية الثانية، وبعد المحرقة اليهودية، وبعد هيمنة الشيوعية على أوروبا، يقول:

إن إنتاج أعمال تشيخوف قد يثير اهتمامنا بطريقتين، ترتبط الأولى بمشاعر طبقة المثقفين والمفكرين الروس وتوجهاتهم في ظل المناخ الجليدي للقمع ورد الفعل، الذي تلا محاولة اغتيال الإسكندر الثاني، والطريقة الأخرى هي القدر أو المصير المركب للشخصيات التي لم تستطع تحقيق حياتها المثالية أو تحقيق الرضا والنجاح، لأنهم قابعون في سجن منظومة من الأوهام لحماية أنفسهم من الآخرين ومن أنفسهم أيضًا. إن انهيار نظام الأوهام هذا، والذي أفصح عن واقع مرير قاس، يستلزم جعل الوجود محتملا، أي يحتاج إلى مزيد من الحيرة الذاتية (٢).

وكان هذا بمثابة إعادة تعريف شاملة لتشيخوف لعصر الوجودية. وقد مكنه ذلك من أن يصبح "تشيخوف معاصرنا". بل إن محاولات مسرح الفن لتقديم

تشيخوف في شكل مثالي نبيل، ظلت محل تساؤل حتى في ذروتها. ويرى المناصر الأول للمسرح في المعسكر النقدي نيكولاي إفروس Nikolay Efros أن "تشيخوف الكاتب رقيق الخلق جدًا، إلا أنه في جوهره قاس"(٣). وقد أصبحت هذه القسوة في أثناء الحرب الباردة هي العنصر الأساسي في إخراج العروض المسرحية في وسط أوروبا وشرقها.

ولم تكد المعالجات المسرحية باللغة الإنجليزية لأعمال تشيخوف تبرز هذه السمة؛ حيث تبدلت صورة تشيخوف شاعر روسيا التي غابت شمسها، لتحل محلها صورة جديدة، وهي: المراقب الساخر اللاذع الراصد لتقلبات البشر ونزعاتهم. لقد تحول من إنسان بائس إلى مسيح يرنو من فوق صليبه ليطلق الضحكات الساخرة مما يرى. أما الكوميديا في مسرحياته فقد ظهرت الآن على السطح بعد ما كانت تحذف أو تُتَجاهَل، لكنها تقدم في شكل تهريج فج. وقد كانت إعادة اكتشاف تشيخوف عرضيًا ككاتب كوميدي، نقيضًا ضروريًا للصور النمطية لشاعريته وكآبته، لكن هذا أيضًا قد أصبح صورة نمطية. والآن في مرحلة ما بعد الحداثة التي يعرف فيها الجميع كل شيء، أصبح تشيخوف مألوفًا بما يكفي لدخوله ذخيرة الرموز الثقافية، ويسمح له ذلك بتفكيكه مسرحيًا، فمثل ذلك من تراث يُشوَّه، أو يُستَبعَد، أو يُعاد بناؤه: لقد تمتع بمرونة الكلاسيكي الحقيقي، ويمكنه الصمود أمام المعالجات الجادة.

على أية حال، كتبت مسرحيات تشيخوف في وقت كان المخرج المسرحي فيه قد بدأ يحتل مكانة عليا ذات سلطة أعظم، ففي بدايات إبسن كانت رسالة الكاتب المسرحي تأتي قبل المهارة الفنية للممثل، وفي بدايات عهد ڤاجنر كانت "النظرة" الموحدة إلى المبدع الواحد تأتي قبل الإسهامات الفردية للمؤدي العارض أو الموسيقي أو المصمم. واستلزمت التحديثات الفنية للمسرح الحديث - مثل الإضاءة الكهربائية، وطرائق إخراج المشهد المسرحي وتقنيات تحريكه، التي تهدف إلى إعادة تقديم "الحياة الواقعية" - استلزمت معالجة يد خبيرة لمزج هذه العناصر المتباينة والتوفيق بينها. ويتزامن ظهور تشيخوف وتطوره بوصفه كاتبًا مسرحيًا

من ١٨٨٨ إلى عام ١٩٠٤ مع هذه النقلة من المسرح الذي يحكمه العرض المشهدي (الخاص بالمنظورات) التاريخي إلى التأثير الشامل وخلق حالة مزاجية Mood خاصة. ويمكن النظر إلى أعمال إبسن حتى الآن على أنها تحولات شديدة في فلك نجوم القرن التاسع عشر، فتجد هيدا وإليدا وبوركمان وروبك أضخم مما هم في الحياة، إذ يبرزون في المقدمة فتخفت الشخصيات الأخرى، وأقدارهم هي كل شيء. وينطبق ذلك على أول مسرحية كاملة عُرِضت لتشيخوف، وهي: إيفانوف؛ فأثرها يبرز أو يخفت وفقًا لتفسير الشخصية الرئيسية. إلا أن المسرحيات "الأربع الكبار" لتشيخوف قد تنجح على خشبة المسرح فقط بالأداء القوي المنسق الجماعي. وتكون في أفضل حالة تحت إشراف قائد واحد. إن معظم ما يحدث يوجد تحت السطور وما بينها، فكثير من المعني يصل وفقًا للتشكيل المكاني للشخصيات والنظرات والإيماءات بينهم، وبذلك تكون الأداءات الفردية مهما كانت غير عادية، غير كافية لتحقيق النتيجة المرجوة، ومن ثم فإن تاريخ العرض المسرحي لدراما تشيخوف يعد سجلاً لنجاح المخرجين وفرق التمثيل وفشلهم، بالنظر إلى تجسيد مسرحياته وتوصيلها إلى جمهور معين في لحظة معينة من التاريخ، أكثر من كونها سجلاً للممثلين الكبار في أداور النجومية.

وهذا الكتاب يعرض طرائق تفسير مسرحيات تشيخوف على خشبة المسرح لمدة تزيد على مائة عام، وفي خضم ذلك يعلق الكتاب على اهتمامات مجتمعات معينة وأذواقها ، وكذلك على المفاهيم المعتادة التاريخية المسرحية. وتكمن خطورة هذا الاتجاه في تجاهل تحذير الدكتور جونسون بشأن إحصاء كل التفاصيل، وقد حاولت أن أعالج على نحو انتقائي الإخراجات التي كانت تُظهر مناخًا ثقافيًا بقدر عالٍ، أو تلك التي أضافت شيئًا جديدًا ومهمًا لفهمنا لتشيخوف. فحتى العرض الرديء قد يلقي بحزَم من الضوء على قراءة لأحد السطور، أو على أسلوب تقديم مقطوعة ما من الشغل الحركي، لكن من المجهد أن نحصي كل هذه الأمثلة. وربما يطبق شخص ما في يوم ما تغطية مارفين روزينبيرج Marvin

Rosenberg لتراجيديات شكسبير على تشيخوف، فيتصفح السطورًا سطرًا سطرًا، ويسجل كل معالجة للحظة معينة، وأنا لست هذا الرجل، وأترك بكل سرور مهمة إخراج طبعة محققة تشتمل على قراءات للنص.

وقد خصصت المساحة الأكبر من هذا العرض للروس؛ لأن تشيخوف كان يعني أكثر ما يعني بالتغيرات الكارثية في المجتمع الروسي في القرن الماضي، كما خصصت فصولاً منفصلة للإخراجات البريطانية والأمريكية لاهتمامهم الأكبر بقارئ اللغة الإنجليزية، وإن كان من الواضح أن هذه العروض لم تحقق صدى كبيرًا في مواضع أخرى. ولقد كان المخرجون الأوروبيون الكبار أكثر تأثيرًا في نشر المفاهيم الجديدة. كما كنت موجزًا - إلى حد ما - في معالجة تشيخوف في بريطانيا العظمي؛ لأن هناك كتابين جيدين لباتريك مايلز Patrick Miles قد عالجا كثيرًا من ذلك، إلا أنني حاولت ذكر المراقبين والممارسين الذين لم يذكرهم مايلز. ولضيق المساحة لم أعالج تشيخوف في الثقافات الإسكندنافية والإسبانية والهولندية، ولا في الكومنولث البريطاني(٤)، ففي معظم هذه الحالات ينطبق النموذج المعتاد: فقد ساد منهج أتباع مسرح الفن بموسكو وخلفائه حتى وقت قريب، حيث ظهرت اتجاهات أكثر غرابة أو ضيق أفق. كما اضطررت بسبب معوقات مماثلة إلى حذف أية مناقشات لتشيخوف في السينما أو الرقص أو الأوبرا.

وهذا ليس بسرد موضوعي، إذ يعج بالتحامل والتحيز، وأكثره خاص بي، فقد شاهدت - على مدى أكثر من أربعين عامًا من مشاهدة المسرح - أسرابًا من طيور النورس، والتقيت عائلة من الأخوال والأخوات، وجبت عددًا كبيرًا من بساتين الكرز، وتعلمت النظر إلى تشيخوف كممثل: تحت إشراف ألفينا كراوس Alvina krause، وكباحث: تحت إشراف نيلز آك نيلسون Nils Ake Nilsson. وحضرت بروفات، وأديت أدوارًا في ترجماتي ومن ترجمات الآخرين، وحضرت عددًا لا يحصي من المؤتمرات والاحتفاليات حول العالم، وتحدثت في هذا الموضوع مع كل أنواع الجماهير، وليس غريبًا إذ إني لم أسع إلى إخفاء الآراء

التي تشكلت بخاصة عند تقييم العروض التي لديّ خبرة شخصية بها. إن على المؤرخ المسرحي – في الغالب – أن يعتمد على سجل من النقد الصحفي، وهذا المصدر مشكوك فيه على أحسن الفروض. لكنه من المفيد أن يوازي المرء ردود أفعاله في مقابل ردود الصحافة، وأن ينقل الانطباعات التي حدثت لتوها.

ومن المعتاد الآن في الكتابة عن الأوبرا ذكر العنوان باللغة التي غُنّيَ العرض بها؛ فنجد لدينا من أعمال ڤاجنر: *I maestro cantori* في la Scala، ولڤردى: *le trouvere* في أوبرا باريس، ولأوفنباخ: *Orpheus in the underworld* في قاعة عرض لندن. وقد نويت في البداية اتباع هذا المسلك، فأشير إلى *Il gabbiano* لشاروف، وإلى La cerisaie لبارو، وإلى *Drei schwestern* لستاين، فضلاً عن *Chaika* لستانسلافسكي وكذلك *Vishnevy*، لكنني سرعان ما أدركت أن ذلك سوف يربك القارئ، بخاصة إذا قصدت الدقة في التعريف بين نورس *البحر The Sea Gull* والنورس البحري *The Seagull*، وبين الشقيقات الثلاث وشقيقات ثلاث. فلنصل إلى حل وسط؛ فقد استخدمت الترجمة المتسقة والهجاء الثابت لعناوين المسرحيات، وفي صفحة سابقة أشرت إلى الأسماء الروسية الأصلية. أما العنوان باللغة الأجنبية فيقدم عند ذكر المسرحية لأول مرة في سياق لغوي معين. كما وحّدت أسماء الشخصيات ووضعتها في فهرس منفصل. واختُزل مسرح الفن بموسكو إلى اختصار MAT، كما أن جميع الترجمات من اللغات الأخرى هي لي، إلا إذا أشرت إلى غير ذلك.

ولقد اتبعت منهج النقل الحرفي من الأبجدية السريالية، وهذا استعمال مقصود يساعد القارئ بالإنجليزية، والذي ليست له دراية باللغة الروسية. واستخدمت الهجاءات المألوفة، مثل: مايرهولد Meyerhold، وأينشتين Einstein، وشاليابين Chaliapin، وإن كانت الصيغ الأكثر دقة فنيًا قد قدمت في النقل الحرفي للعناوين الروسية في قسم الهوامش والمراجع، كما بُسّط شكل العلامات والرموز.

إن مثل هذا الكتاب الذي يغطي كل هذه الموضوعات ليدين بـالكثير لمـن أعترف بعونهم، ولا بد في هذا المقام أن أشكر الباحثين وكثيرًا من أبناء المـسرح الذين التقيتهم . فمن البَدَهي أن المخرجين والممثلين قد يكونون معينين على الفهـم بنفس قدر أي ناقد. كما أن العرض المسرحي قد يكون معينًا على الفهـم مثـل أي نص كتابي إن لم يكن أفضل.

وتتضمن قائمة الشكر الباحثين والنقاد الذين تعلمت منهم، عبـر الـصفحات المطبوعة، وعبر المحادثات والرسائل المتبادلة، وهم: ج. ل. أندرسون، جان بيير بارسيلي، ألكسي برتوشافيتش، جان بناراتي، روبرت برستاين، شارون كلايتـون، إلين كانسس، ديفيد هـ. كيشاير، ج. دوجلاس كلايتون، تـوبي كليمـان، رونالـد فنجر، أريكا فيشر – ليخته، دانيل جيرولد، كريستين هامون – سريجولس، بينامين هارشاف، ميكائيل هنري هايم، فلادسلاف إيفانوف، روبـرت لـويس جاكـسون، جوليوس كاجار لسكي، سيمون كارلينسكى، فلاديمير كاتييف، ألما لـو، الراحـل هاري ليفين، فيليسيا لوندريه، ديفيد ماكسويل، أيا ميهـارا، نلـز أكـي نيلـسون، ريتشارد بيس، هارفي بيتشر، هرتا شميد، بول شميت، فيرجينيا سـكوت، سـيلفي سندروفتش، أناتولى سمليانسكى، إنا سولوفيفا، جيوري سـترايدار، إيبفـا فتنـز، وأندرزى ويرث.

كـذلك الممثلون والمخرجون الذين عملت معـهم وتحدثت إلـيهم: جـورج ف. أنجل، كلير بلوم، الراحل جاك كوات، رون دانيلز، روبرتسون ديـن، أولـيج أفريموف، جون أميج، زلدا فيتشاندلر، جيرالد فردمان، الراحلة مـانيي جـالاتزر، جرمي جيدت، سنبر جولب، أندريه جريجوري، جيلز هافرجال، جون هلوج، جون جوري، ريفيد كابلان، الراحلة إيفينا كروس، روبرت ديفيـد ماكدونالـد، جفـري مارتن، فيني ميرفي، ناتاشا باري، الراحل رايمونـد بنتـزل، إدوارد بثربريـدج، مارلين بلوكنز، فيليب برووز، جون بيم، الراحل ميكائيل كون، ماريلين رد فيلـد، هاري ربنكي، ريتشارد شيكنر، ليود شفارنر، نيكولاس سـكوت، كينيـت نيجـر،

ريتشارد تروسدل، يوتاكا وادا، دوجلاس واجر، كاترين وولكر، إيرين وورث، أعضاء خطة مانهاتن، وكل الشخصيات التى ظهرت في ترجمتي.

كما أدين بالشكر للكُتاب المسرحيين والدراماتورجيين والمستشارين الأدبيين الذين شاركوني رؤيتهم وتقديرهم لتشيخوف، وهم: روبرت أندرسون، الراحل فيليب بلاكول، روبرت تشابمان، الراحل بادي تشايفيكي، ميكائيل بيجيلو ديكسون، ديفيد فايز، سينثيا جنر، مارجويت لينش، لورانس ماسلون، آرثر ميللر، بوب سكانلان، إروين شو، باري ستيفر، ميجان تيري، جان كلود – فان إيتالي، وسوزان فيناخت.

وبالنسبة إلى الصور التي اخترتها بما يتفق مع قيود الميزانية، فقد بحثت عن الصور التي ستكون مفيدة في عرضها، وكذلك غير مألوفة. وقد اخترت لحظات من مشهد المسرحية داخل المسرحية في النورس، والفصل الأخير من الشقيقات الثلاث، ومشهد الطريق في بستان الكرز، وذلك لعرض التقابلات المبهرة. وقد استُقبِلَت حاجتي الملحة إلى الصور الإيضاحية بسخاء وكرم من كريستين أوتانت – ماثيو، ريتشارد بك وفريق مسرح جماعة بيللي روز، المكتبة الوطنية نيويورك، جاركا بوريان، باولا كورت، سكوت ت. كامنجز المحرر السابق لمسرح " ثييتر ثري"، مسرح الريبرتوار الأمريكي، بول شميت، وجوزيف إسفوبودا. وقد حاولت في كل حالة تحديد أصحاب حق النشر لهذه الصور، وإن لم يحالفني النجاح دومًا.

أيضًا كان للدكتور جان نيولين وطاقم عمل مسرح هارفارد الفضل في جعل عملي أكثر يسرًا. ومن أمناء المكتبات الذين أزالوا العثرات أمام مساري البحثي: فياشيسلاف نيشيف، أمين مكتبة المسرح الرئيسي بموسكو، ولويس راتشو بمعهد المسرح الدولي بنيويورك. واتسم زملائي ومساعدى الباحثون بسعة الصدر، وكانوا عونًا بارزًا حتى في اتباعهم للإرشادات البسيطة، وهم: توماس كونالي، وراندي كابيلك، وسيرجي أوستروفسكي، ومايكل زامبيلي. ولا أنسى الإتقان المميز لمايكل

ماك داويل في معالجته لكلماتي. وكذلك الدعم المؤازر منذ البداية من قبل ســـارة ستانتون بدار نشر جامعة كامبريدج. وخليفتها في العمـــل فيكتوريـــا ل. كـــووبر الخدومة والمتحمسة بلا تخاذل. فعندما كنت مثـــل إيبيخـــودوف، يكبلنـــي اليـــأس المزمن، كانت هي مثل فيرشينين، تلاحقني ببوادر النجاح الماثلة في المستقبل.

الفصل الأول

تسوية من خلال المسرح (روسيا ١٨٨٠ – ١٨٩٦)

لقد أخْرِجَتْ " شيطان الغابة " بكد، لكن عناصر مثل الأجنحة الديكورية، والحوائط القماشية، والأبواب الدوارة، وما يدوى خارج الخشبة، لم تذكرني – ولو لدقيقة – بالطبيعة التي عرفتها. فجميعها كانت من المسرح الذي أعرفه، لكننى أردتها أن تشتق من الحياة التي أدركتها.

فلاديمير نيميروفيتش – دانشنكو[١]

خشبة المسرح ما قبل التشيخوفية

يمكن تتبع علاقة تشيخوف بالمسرح عبر المنحنى الذي يحده حدًّا الانجذاب والنفور كطرفى نقيض. فيتسم باكر أطوار ارتياده للمسرح بالحماسة على نحو ليس ببارع نقديًا، وذلك عندما كان طالبًا بالمرحلة الثانوية فى تاجنروج. هذه الحماسة قد تضاءلت على نحو تدريجي عبر ثمانينيات القرن التاسع عشر وتسعينياته؛ وذلك بفعل خبرته المباشرة بالمسرح في العواصم الروسية؛ وبذلك أُجبر تشيخوف على تطوير مهاراته في التلقي. أما في الفترة الواقعة بين عامي ١٨٩٨ – ١٩٠٤(عام وفاته) – التي كان فيها مرتبطًا على نحو وثيق بمسرح الفن بموسكو– فقد أصبح اندفاع تشيخوف بين الإعجاب والازدراء أكثر تطرفًا، ومحمومًا بشدة.

اشترك التلميذ تشيخوف في الأعمال المسرحية العائلية، وبعد تحرك أسرته المفلسة إلى موسكو – تاركة إياه وحيدًا في تاجانروج لينهى دراساته– أصبح مشاهدًا متمكنًا بالمسرح الأهلي هناك [٢]. "في هذه الأيام كانت تستحوذ علينا حمى منسرحية" – هكذا يتذكر رفيق دراسته – "ننفق جميع مدخراتنا ومصاريف جيوبنا في ثمن مقاعد صالة المسرح" [٣]. لقد جددت إدارة تاجانروج الذخيرة المسرحية

(الريبرتوار) وأصقلتها لتناسب المسارح الجديدة التي شيدت عام ١٨٦٥م، حيث قدمت الفرقة المحلية فيما مضي نمطًا مبتذلاً لأعمال كوتزبو، كما قدمت الفوديفيلات والأعمال الوطنية الرنانة، فسعت الإدارة الجديدة إلى تقديم "آخر شيء" لهذا المركز التجاري المزدهر على البحر الأسود. وأوضحت قائمة ريبرتوار المسرح منذ عام ١٨٦٨ حتى ١٨٧٩ – عندما كان تشيخوف لا يزال مقيمًا – أنه كانت لديه الفرصة لمشاهدة أوبرات روسيني Rossini ، ودونيزتي Donizetti ، وفردى Verdi، وكذلك لمشاهدة عدد وافر من المسرحيات الروسية الجيدة، والأخرى الأجنبية الواردة من الخارج. وظهر جوجول Gogol – وفقًا لقائمة الريبرتوار – على نحو متكرر شيئًا ما، وتدريجيًا أصبحت دراماه مصادر أساسية من الريبرتوار التي أتت لتكون الدراما الحديثة مع دراماه بوتخين Potekhin ، وأوستروفسكي Ostrovsky، ودايشنكو Dyachenko، بالإضافة إلى الميلودرامات الجيدة الصنع لساردو Sardou، ودنيرى Dennery(٤). ولم تصل الجدة إلى عمق الدراما – فقد كانت الدراما الاجتماعية لدايشنكو بمثابة خطوة واحدة بعدًا عن مسرحية سر السيدة أودلي– وكذلك مسرحيات المشكلة ودرامات الحياة اليومية وكوميدياتها ، فقد تشربوا على نحو مميز بالميلودرامات الرومانسية، مثل :"العويل" لديماس Dumas، و"لصوصية البريد" لبوردين Burdin و"قتل كفرلي" لباربوس Barbusse، وكريزافولى Crisafully، حيث تنتهى حياة الشخصية الخسيسة بدهس القطار لها. شكل الممثلون في هذه المسرحيات جيلاً من الشخصيات المتوهجة التي أبقت جمهورها سابحًا في عالم براعتها الفنية، وذلك بفضل تلك البراعة، وبفضل خضوعهم القليل لسلطة النص.

لقد باشر تشيخوف – طالب الطب بموسكو– عمله الجانبي بالصحافة الكوميدية، وكان على اتصال ببوهيمية المدينة من خلال أخيه نيكولاي Nikolay الذي كان رسامًا، وفى بعض الأوقات مصممًا للمناظر المسرحية. وقد تزامن هذا الطور من حياته مع الصحوة الوشيكة لمسرح موسكو بعد فترة سبات. فلقد تميزت

السنوات من عام ١٨٨٢ حتى عام ١٨٩٨ بالإصلاحات المسرحية والإدارية، والتي غيرت على نحو سريع من حال خشبة المسرح الروسية.

فلقد أدى ازدياد الضغط من جماعات الهواة والمسارح "الشعبية" والكُتاب ذوى التأثير المهم، إلى أن يوقع الإمبراطور أليكسندر الثالث مرسومًا في ٢٤ مارس ١٨٨٢ يقضي بإلغاء الاحتكار بالمسارح الإمبراطورية في العواصم. واستبقت المسارح الدرامية الإمبراطورية، مسرح مالي بموسكو، وأليكسندرا ببطرسبورج، على حالة الإعانة المالية المميزة لها، فأكدت الإدارة المبادئ القديمة، ولا سيما نظام التوظيف، والذي يقضي بتحديد نمط عمل(*) Line Of business معين للممثلين. وقد تم الشعور بفاعلية الإدارة على جميع المستويات، وكان أكثر هذه المستويات إزعاجًا هو نظام العقوبات والمكافآت والإيقافات التي توجه إلى الفنانين الذين لم يحفظوا خمسة وعشرين سطرًا من النص يوميًا، فوجهت الإدارة بذلك إهانة إلى كبار الممثلين المميزين ، أو قل فشلت في إظهار مكاناتهم الرفيعة في أثناء البروفات. وظلت إمكانية الإيقاف حبرًا على ورق، لذا نادرًا ما تُطَبَّق. وسعيًا وراء تحقيق هدف تحسين الإدارة الفنية، وجهت الإدارة دعوتين إلى كل من الدراميين ألكسى بوتخين Aleksey Potekhin وألكسندر أوستروفسكي Aleksandr Ostrovsky ليصبحا مخرجيْن للفرق المسرحية. وكانت النتيجة مخيبة للآمال: فقد تحول الأول إلى دكتاتور في الحال، ورفض الأخير التعامل مع أي شيء ليس من عمله الفني.

يمثل افتتاح المسارح الخاصة الفرصة الرئيسية في إصلاح ١٨٨٢. وكان يتوقع حدوث انقضاض من قبل المتعهدين المحليين، لكن ذلك لم يتحقق. إن المعضلة المستوطنة في المسرح الروسي تكمن في محدودية حجم جمهوره.

(*)خط (نمط) العمل Line of business : يشير إلى نوع الأدوار التي كان يقوم بها ممثل ما. وكان هذا التوزيع النمطي أمرًا طبيعيًا، ولم تكن له دلالات سلبية كما هي الحال الآن.

(جون لينارد، المرجع في فن الدراما، ترجمة: محمد رفعت يونس، المشروع القومي للترجمة، ٢٠٠٦، ص ٤٨٨)

فروسيا بالسبعمائة ألف مقيم استطاعت بالكاد تدعيم ثلاثة مسارح شرعية، حتى إن مسرح مالي قد تلقى إعانة مالية من الدولة. وفي الفترة ما بين عامي ١٨٨٢ و١٨٨٩ لم يؤسس في موسكو سوى مسرحين جديدين فقط، وافتتح مشروع جاد في بطرسبورج. وهذه هي المضاربات التجارية بشكل جوهري، مع أن متعهدي تلك المشروعات والمسارح نادوا بالمثاليات في الفن والإبداع، فنظريًا يؤمن الروس أن الدراما تسهم في عملية التنوير والنمو الروحاني للأمة، وعمليًا اعتمد هؤلاء المديرون في حساباتهم على شباك التذاكر، وعلى "الذوق الساذج للجمهور".

انطلقت المسارح الدرامية الخاصة بموسكو بفضل السحرة والعرّافين: ميخائيل لينتوفسكي Mikhail Lentovsky وفيدور كورش Fedor Korsh، وانهارت معلنة إفلاسها أولى مغامرات لينتوفسكي الباهظة التكاليف، إلا أن طبقة التجار – والذين تذوقوا ما قدمه لهم– قد أعانوه ليبدأ بداية جديدة . وفي عام ١٨٨٦ افتتح لينتوفسكي مسرح سكوموروخ Skomorokh (ميرى أندرو Merry Andrew) بأعظم الأمنيات لعمل ريبرتوار حسن السمعة من الدراما الشرعية ليعرضها على جمهور الطبقة العاملة، حتى إنه كتب لتولستوى يعرض عليه ضم عمل دراماه "سلطان الظلام" إلى ريبرتواره المسرحى، لكن هذا أثار غضب رئيس السنودس المقدس الذي ألح على صدور مرسوم يقضي بتأسيس رقابة مزدوجة لجميع المسارح الشعبية. واضطر لينتوفسكي بحكم الظروف إلى مخاطبة الطبقة الوسطي التي انعكست أذواقهم البسيطة في برامجه المسرحية. وقد يوجد من بين المسرحيات المقدمة مسرحيات لجوجول وأستروفسكي، بل يمكن أن تجد مسرحية "هاملت" هي أيضًا من بين المسرحيات المقدمة، لكن السواد الأعظم من الريبتوار المسرحى – وبشكل متزايد – كان يتألف من مسرحيات الفارْس المترجمة والميلودرامات الخاصة بلنيتوفسكي، فكانت أعماله تعج بالعروض المثيرة والانفجارات والنيران وانهيارات الجسور، وجميع ما يستلزمه مذهب الإيثارية فى الفن، هذه العناصر التي قال عنها تشيخوف: "حلو ومر، حبيبي الفظ الهمجي الألماني... نفاية

البارود"[٥]. وكانت شكوى تشيخوف الأساسية فيما يخص مسرحيات لينتوفسكي المتهورة هي أنها تبرز الواقعية فحسب، وتمتلئ بالتأثيرات الخاصة أكثر من امتلائها بدوافع حقيقية تُحفز الخيال.

وفى حين أن لينتوفسكي قدم بدأب دروب التسلية فى العروض فى إبراز لعناصر الإثارة، وأشبع بها الرغبة الشعبية والتعطش إلى مثل هذه الأشياء، نجد كورش وقد قذف بمظهر ثقافي خادع في طرائقه التجارية. فحينما تولت زمام مسرح بوشكين (آنا برينكو Anna Brenko) عام ١٨٨٢، افترض ممثلوه والجمهور – على حد سواء – أنها سوف تحمل على عاتقها مسئولية الدراما الأدبية الجادة لأفضل المؤلفين الروس. وبدلاً من ذلك نجد كورش يبقى على مجموعة من المأجورين ليقدم – بلا هوادة – ترجمات مسرحيات فارْس المخادع الأوروبية وملهاة الزنا المُبتذلة، وكان للشعبية المرضية الدور الأساسي في الإغراء بالقيام بمثل هذه الممارسة، فقد زادت من جمهور كورش على نحو عظيم، ووصلت بطبقات مجتمعية جديدة إلى المسرح. ويعود الفضل إلى كورش في تشجيع الكتاب الروس لتوجيه مواهبهم إلى خشبة المسرح، بل إنه حث تشيخوف أن يكتب كوميديا بروح حكاياته الفكاهية. أنشا كورش سياسة غير مسموع بها من قبل، وهى أن خصص حفلات صباحية يوم الجمعة – مخفضة الأسعار – للطلبة، فكان يجلب أسبوعيًا عرضًا للكلاسيكيات أو لمسرحية جديدة مثيرة. ولأول مرة تشهد موسكو أعمالاً مهمة، مثل سلطان الظلام، وبيت الدمية، وعدو الناس، بجانب مسرحيات بك Becque، وروستان Rostand، وسودرمان Sudermann، وذلك في حفلات كورش الصباحية، وتكررت تلك الحفلات كثيرًا بفعل الجمهور الناشط الصاخب. لقد مكنت الأرباح المادية لمسرح كورش أن يعرض مائتين وخمسة عروض في الموسم الواحد، فى حين لم يعرض مسرح مالي سوى مائة وثمانية عروض. فرسمت عروض كورش العالم الفني والأدبي لموسكو كلية، ونسب ستانسلافسكي إلى كورش عِقد تنشئة الجمهور وصقله مسرحيًا حتى أصبح مستعدًا لتقبل إصلاحات مسرح الفن بموسكو [٦] .

ولفترة قصيرة كتب تشيخوف ما مقداره عمـــود صـــحفي خـــاص بكـــشف الأسرار الشخصية للممثلين. ويعنى هذا النشاط التبشير باطلاع تشيخوف على حياة الممثلين والمديرين، وبدأ توافقه مع هذا العمل يساعده على رســم أنبـــاء فـــضائح الحجرة الخضراء، وتكوين اللمحات القوية حول أحدث العروض. وقد أنتجت ألفته المتنامية بهذا الوسط ازدراء منه تجاه هؤلاء، لكن ذلك الازدراء لم يكن بالقوة التي تستأصل افتتان تشيخوف الخـــالد لخـــشـــبة المـــسرح. وجــــدير بالـــذكر أن مجموعـــته القـــصصية الأولى قـــد لقبت بلقب "الحكايات الجميلة لملبومينيـــه"(*)، وأنتجت بواكير أعماله صورًا قلمية وأوصافًا لحيـــاة مـــا وراء خـــشبة المـــسرح، وعـــادة ما كانت تقـــدم على شكل تعليـــقات اجتماعية ســـاخرة أو كاريكاتيريـــة. وليس هناك ما يمكن اتخاذه مثالاً في معرض تشيخوف للممثلـــين، الـــذي صـــوره تشيخوف على أنه تافه وعقيم، لكنه غالبًا ما كان ينظر إليهم على أنهم أكثر جاذبية من هؤلاء المواطنين الصامتين، وذلك بفعل مطالبهم بأن المسرح يجب أن يكون له هدف اجتماعي إصلاحي. وبالنسبة إلى الكتاب المسرحيين فقد ضحك تشيخوف من ادعاءاتهم، وسخط على نجاحهم غير المستحق.

أما مسرحية دخان الحياة (١٨٨٤) فكانت بمثابة بعبع ذى خصوصية، وهى مسرحة أعدها دراميًا بوليسلاو ماركيفيتز الأنيـــق Boleslaw Markiewicz عـــن روايته "الهاوية"، ففي مسرحية النورس قد تمت الإشارة إلى ذوق أركادينا الردىء، وذلك بتضمينها هذه المسرحية فى ريبرتوارها. ودائمًا ما كان تـــشيخوف يـــبغض ممارسات ماركيفـــيتز بوضعه لأصدقائه المقربين داخل قصصه على نحـــو خيـــالى (فقد كانت هناك مراقبة يقوم به نقاد الأدب مزدرين جدة شخـــصيات تـــشيخوف). وفى عام ١٨٨٣ أخذ تشيخوف رواية الهاوية التي وصفها "بأنها طويلة وضـــخمة، وحبرها ينضح بالملل"، وذلك ليكتب عنها في عموده، لكنه بـــدلاً مـــن أن يكتـــب

(*) ملبومينيه : ربة المأساة عند الإغريق (المترجم) .

محاكاة ساخرة للمسرحية – كما أعلن في بدء الأمر – فقد كتب متابعة نقدية صحفية – جديرة بالملاحظة – عن أسلوبها، وتظهر العداء الشخصي:

لقد رأينا وشممنا رائحة مسرحية دخان الحياة، هذه الدراما التي كتبها غندور موسكو الشهير ورجل الصالونات ماركيفيتز ، فالدراما نفسها مغمورة بمثل هذا الانهيار الذي طال سقف الجمعية الأدبية المسرحية. ولم تغمر حتى ذلك الانهيار الوضيع بمسرح لينتوفسكي، بالرغم من معالجتها لأشخاص وأماكن أعزاء على قلب روسيا [...] وبشكل إجمالي كتبت هذه المسرحية بفرشاة المرحاض؛ فهي تنضح برائحتها الكريهة(٧).

والمسرحية التي أثارت مثل هذا السباب هى مليودراما اجتماعية من خمسة فصول، خانت بطلتها – أولجا رانتسيفا Olga Rantseva – زوجها الولهان بها، وقد وُبِّخَتْ ثم طُلقت على يد كونت نبيل مسن، وأصبحت منبوذة في مجتمع بطرسبورج، وتزوجت نذلاً سرقها وهجرها، وفى النهاية ماتت متشحة بالقداسة والتوبة والندم، معلنةً أن حياتها ليس بها سوى دخان مضلل(٨). هذا الدور اشتمل على خمسة تغييرات للأزياء وفرصة لسلسلة من التحولات من الفجور إلى التقوى، وغالبًا ما كان له حضور متواتر على خشبة المسرح، ولذلك ظهرت على الفور بمظهر البريمادونا آنذاك.

وإضافة إلى ذلك، فعداء تشيخوف لهذه المسرحية قد يكون قد تولد بشكل أكبر نتيجة كرهه لماركيفيتز أكثر من عدم إعجابه بنوع المسرحية نفسه، فغالبًا ما كان ماركيفيتز مجاملاً لأصدقائه من ذوى المكانة الاجتماعية العالية والمميزين جميعهم تقريبًا في مسرحية دخان الحياة. كتب الأمير سمباتوف يوزين Sumbatov – yuzhin، وهو رجل قيادى بارز فى مسرح مالي بموسكو، مسرحية مماثلة ، بعنوان "ذلك المأزق"، تدور أحداثها عن زوجة آثمة تتواطأ لسرقة ابنتها بعيدًا عن التضحية بالذات لزوجها. ولم يعتقد تشيخوف فيها الإجادة

فحسب[٩]، بل ظهر تقليده لها في الفصل الأخير من مسرحية الخال فانيا في المشهد الذي تقدم فيه الشخصيات تبريرات أسرية في ظل أزمة عاطفية.

وازدادت ملاحظات تشيخوف لذوعًا وقسوة بفضل حضوره التدريبات واستماعه إلى صدامات المؤلفين مع المديرين والممثلين. فكتب يقول "الممثلون أصحاب نزوات ومغرورون وأنصاف مثقفين، بل وقحاء"، و"الممثلات بقرات يتوهمن أنفسهن إلاهات"[١٠].

لا يلاحظ الممثلون أبدًا الأناس العاديين. فهم لا يعرفون ملاك الأراضي أو التجار أو كهنة القرية أو الموظفين. وعلى الجانب الآخر يمكنهم الإتيان بتشخيص مميز لصانعي البلياردو والنساء المحافظات والمقامرين المحزونين، باختصار كل هؤلاء الأفراد هم من يلاحظونهم في أثناء تجوالهم بالحانات والحفلات الصغيرة فحسب. يا لهم من ممثلين جهلاء بشكل مرعب[١١].

وبدرجة ما استطاع تشيخوف أن يصون لمكانته النقدية انطلاقها من أحاسيسه الشخصية. لقد ظل كل من أليكسندر فيشناقسكي Aleksandr Vishnevsky ونيكولاى سلوفتسوف Nikolay Solovtsov – اللذين أصبحا ممثلين – من بين أصدقائه الحميميين، فهم كانوا زملاء دراسته السابقين، وقد أبقى تشيخوف أخيرًا على علاقته الوطيدة بنجوم بارزين كثيرين. وشجّع ليديا يافورسكايا Lidiya Yavorskaya – وهى سيدة رائدة مشهورة تميزت في مسرحيات مثل "غادة الكاميليا" و"دخان الحياة". ولم يعجب بموهبتها ميخائيل Mikhail – أخو تشيخوف الأصغر- "ولا سيما كره صوتها وصرخاتها المشروخة كما لو كانت تعانى التهابًا مزمنًا من الحنجرة. لكنها سيدة ذكية، وفى صعود دائم، وذات أرباح تحفز على إخراج مسرحيات، حيث كانت تبدو شخصية خليعة" [١٢]. ووصفها الناقد كوجل Kugel بأنها "تتصرف إلى حد ما بحيوية أوروبية، فهي تمثل على الخشبة وخارجها، وتسير مختالة غارقة فى نجاحها"[١٣]. لم يكن تشيخوف واعيًا بعواطفها

الجياشة، لكن مثل هذه العلاقة كانت تحمل في جعبتهما عملاً مؤجلاً ونبوءة عن زواج تشيخوف الأخير من ممثلة أخرى تدعى أولجا كنيبر Olga Knipper.

وبحلول أواخر الثمانينيات من القرن التاسع عشر تنامى إلمام تشيخوف على نحو جيد بمهام الكتاب المسرحيين، وكان "اشمئزاز تشيخوف المعلن تجاه مسرحنا قد تفاقم"؛ وذلك بفعل انتهازية المسرح المقنعة على نحو قميء، وبفعل ندرة الهدف الفني. "لزامًا على المرء بكل ما يستطيع من قوة أن يعمل على تحرير المسرح من أيدي ذلك البقال إلى أيدي أهل الأدب، وإلا سينهار"، "فخلاص المسرح في أيدي الأدباء"(١٤). في الوقت نفسه أصبح تشيخوف لا يثق بمن يدعون التميز ورقي المستوى، ولم يستحسن أعمال إبسن؛ "إذ ليس فيه شيء من السوقية والفظاظة. فلا يمكن كتابة مسرحية بمثل هذه الطريقة"(١٥). وعلى وجه خاص، كان تشيخوف ساخطًا على ادعاءات المسرح باتصاله الاجتماعي وصدقه مع الحياة، وكونه مدرسة للناس. وفى مناشدة له لأديب صديق حول كتابة مسرحية يقول: "أتوسل إليك، أحب المسرح":

لا شك في تمتعها بالميزات الكثيرة، ميزات مغالى فيها حتى السماء، وحقارة مقنعة... إن المسرح الحديث لطائش وذو مرض مَدَنى. ولا بد من استئصال هذا المرض؛ لأن حب المسرح بصورته هذه ، يعد أمرًا ينذر بالخطر. ولسوف تجادلني وتكرر العبارة القديمة بأن المسرح مدرسة، وأنه يعلم.. إلخ (...) لكننى أخبرك بما أرى في المسرح الحديث؛ إنه ليس أفضل من حشود العامة، بل على العكس؛ فحياة هذه الحشود أكثر رفعة وعقلانية من ذلك المسرح...(١٦).

عندما اعتزم صديقه الناشر المليونير سفورين Suvorin أن يستثمر ماله في المسرح ببطرسبورج، حاول تشيخوف عبثًا أن يثنيه عن ذلك، وإضافة إلى ذلك، فبمجرد أن أصبح مسرح سفورين أمرًا واقعًا أغرقه تشيخوف بالنصائح والوصايا والاقتراحات فيما يخص توزيع الأدوار.

فى عالم الأدب كي تصبح مؤلفًا دراميًا، ينصح تشيخوف مجددًا بالحاجة إلى مشاهدة وفهم كيف تجرى المسرحيات في المسرح. فقد أجبر على مضض لـرفض دراما المتيافيزيقيات لبجورنسون Bjornson المسماة "ما وراء سلطة البـشر" التـي كان ينظر إليها على أنها بارعة ومثيرة، فهي "لا يمكـن عرضـها علـى خـشبة المسرح؛ لأنه لا يمكن تمثيلها، فليس بها حدث، ولا شخصيات حيـة، ولا تـشويق درامى"(١٧). وهذه هى المقولة الحقيقية التي دفعت بها نينـا ضـد تريبليـف، فـي مسرحية النورس. دائمًا ما كان ينصب نقد تشيخوف على الحرفية دون الجماليات، فنجده ينصح بـ : "تجنب الأكليشيهات"، "كن موجزًا"، "استخدم الحوار الـواقعي"، "نوّع من الشخصيات"، "اجعل عقدتك الدرامية في الفصل الثالث، وتأكـد مـن أن الرابع يقبل تلك التعقيدات...". وكان لتعليقاته العمليـة الفائقـة علـى مـسرحيات جوركى آثار مهمة فى الجمهور، وأوضح كيف تصنع الأوضاع(*) Points، حتـى إشاراته إلى مسرحياته الخاصة كانت توضح نقاطًا خاصة للممثلين، وتتفاعل مـع الظروف الخاصة. مبكرًا في عام ١٨٨٧ كان تشيخوف يصر على أن المؤلف لا بـد أن يحكم قبضته على مسرحيته، ويختار فريق التمثيل، ويـصدر التعليمـات فيمـا يخص عرضها(١٨).

ويعكس تقييم دراما تشيخوف تحررًا تدريجيًا من تقاليد المسرح إلى رؤيـة أصيلة وذات خصوصية تحدد مطالب جديدة للمسرح. فعندما كان تشيخوف يكتب مسـرحيات للعرض المسرحي، كان يمزج وابتكار مقطوعات تحقق نجاحًـا مـن خلال توافقها مع المعايير السائدة، وبين مقطوعات تذهب إلى ما وراء الأكليشهات

(*) أوضاع Points: مفردها وضع، وهو إيماءة أو إشارة صوتية أو وسيلة مـسرحية أخـرى تستخدم لتأكيد لحظة من لحظات الذروة في خطبة ما أو دور ما، أو موقف ما، وتستخدم مثل هذه اللحظة بمعنى أن تماسك العرض ككل يتبع الرغبة في التصفيق الاستحساني الفـوري، وكان أول استخدام مسجل في عام (١٨٢٢)، حيث كانت أوضاع أدموند كلين تنال الإعجاب، ويعرفها جورج تايلور بأنها اللحظة التي يقوم فيها ممثل ما وبشكل مفاجئ بإصدار صـوت جديد، أو تكوين (وقفة) جديدة لخلق انطباع بعاطفة جديدة .
كتاب "المرجع في فن الدراما"، جون لينارد، وماري لوكهارست، ترجمة محمد رفعـت يـوسف، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٦ ، ص٥١٣.

وأعراف المسرح المألوف. وقد اضطر أيضًا إلى مواجهة الحقيقة المقررة بتوقع الجمهور للمترادفات الدرامية لقصصه النثرية، سواء نوادره المرحة الجزلة، أو اسكتشاته المهمة عن الحياة الحديثة. ودائمًا ما كان يستحضر في وعيه الأصوات والمواصفات الجسدية للممثلين البارزين، والأثاث والترتيب النسبى للديكور على خشبة المسرح، وكذلك معايير الاستجابات لجمهور موسكو.

إيفانوف في موسكو

ومع ألفة تشيخوف الكبيرة بالحجرات الخضراء ووسط الفنانين، فإنه كان في ذلك الوقت لا يمكن تمييزه في عالم المسرح. فعندما قام تشيخوف – البالغ من العمر ثمانية وعشرين عامًا– بتقديم نفسه على استحياء – فى أثناء الاستراحة وقبل بدء مسرحيته الفارس "الدب"– إلى ف. مختوروف F. Mukhtorov، كبير ناشرى المسرحيات، وجد مختوروف أن "اسم تشيخوف غير معروف لى تقريبا"(١٩). ولكى يحظى تشيخوف بمكان على خشبة المسرح في هذا العالم المكتفى بالمحترفين، اضطر إلى أن يعمل وفق المعايير التقليدية المتبعة.

ولكي تنتج مسرحياته الأولى، فكان لها أن تكتب على عجلة، وأن يكون في ذهنه فى أثناء الكتابة ممثلون بعينهم ممن سيؤدون الأدوار. ولم تتبنّ هذه المسرحيات خططًا فنية، ولكنها هدفت إلى استغلال الاتجاهات السائدة آنذاك. وعبر حقبة ثمانينيات القرن التاسع عشر كان عرض المسرحيات التمهيدية والأجزاء المهمة من أجل الربح يعد من أهم الأعمال الرابحة وأهم المسرحيات المتكرر عرضها على خشبة المسرح الروسي. ومرارًا وتكرارًا يطلب أصدقاء تشيخوف منه – بوصفه مؤلفًا كوميديًا شهيرًا – أن يكتب لهم مسرحيات من نوع الفارْس من فصل واحد ليستغلوها في إعداداتهم السلعية. كما كُتِبَ مونولوج أضرار التبغ ١٨٨٦ للكوميديان الماهر – ولكنه سكير– جرادوف سوكولوفGradov – Sokolov، كما صُمِّمت أنشودة البجعة ١٨٨٦ / ١٩٨٧ كعرض مدته عشرون دقيقة، وذلك من أجل دافيدوف Davydov العظيم. وحينما أداها – دافيدوف– في كورش ١٩

فبراير ١٨٨٨ زخرفها وزينها بكثير من الإضافات الارتجالية حول ممثلى الماضى العظام، حتى إن تشيخوف كان يتحسس نصه بالكاد. وتلبية لطلب الممثل الكوميدى فارلاموف Varlamov، أُنجِزَتْ مسرحية تراجيدي رغم أنفه ١٨٨٩ في يوم واحد.

وقام سولوفتسوف Solovtsov – صديق تشيخوف – ببث الحياة في مسرحية الدب بعدما نُقحت، واستُخدم نصها المعد في عرضه الذي ظهر فيه بحارًا يتودد إلى فتاة، وكان العرض بعنوان: "فائز يحصد كل شيء"، وذلك على مسرح كورش. وليقوم سولوفتسوف بدور سميرنوف على نحو ناجح، رسخت صورة وجه الأحمر في ذهن تشيخوف، وكذلك صوته الجهورى، وتصرفه الحاد(٢٠). وقد شاهد الكاتب المسرحي نيميروفيتش دانشنكو Nemirovich Danchenko – وهو ناقد عنيف للقيم المسرحية – مسرحية الفصل الواحد في برنامج ربحى عام ١٨٨٨ وازدرى في الحال التمييز بين هذا الشيء "الشائق جدًا" و"البراعة الجيدة لمسرحية صغيرة":

إنها لمسرحية من نوع الفارْس، ولكنها مملوءة بالحياة. لقد مثلت بأسلوب صعب المراس، إلا أنه فني [...] فالمسرحية تنضح بالمهارة المجسدة والأصالة المسرحية. لقد اتسم تمثيل السيد سولوفتسوف بالاتقاد والإخلاص، إلا أنه لم يقدم بالقدر الكافى دبًا دافئًا رقيق الفؤاد. ولم يتعامل مع الشخصية على أنها صاحبة أطيان. فقد ضحى الممثل بأصالة تلك الشخصية تحت وطأة قلقه على مصير المسرحية، وعلى مقتضيات خشبة المسرح (٢١).

هذا التقييم لعنصر التشويق أو المتعة يبين نجاح نيميروفيتش – صاحب الدور الحاسم– في مسرحيات تشيخوف الأخيرة، كما يشير إلى كيفية التمهيد سلفًا لخصوصية شخصيات تشيخوف حتى تناسب أعراف خشبة المسرح وتقاليدها.

لقد جمعت مسرحية الدب – ورفيقتها في النجاح الخطوبة – أموالاً طائلة، لقد اشتقتا كثيرًا من عبثيتهما من المبادئ والإدانات المعترف بها من قبل

الشخصيات الغريبة الأطوار. وحاكت "المزحة" – وهى مسرحية من فصل واحد – أكليشهات التراث الدرامى على نحو تقليدى. وفى المسرحية ذات الفصل الواحد "سئمت المعيشة" ١٨٨٩ – وهى مسرحية ذائعة الشهرة من تأليف ف. بليبين V.Bilibin – قرر البطل، مثله مثل كثير من الأبطال الكئيبين لذلك العصر، قرر أن يطلق على نفسه الرصاص، فيقول: "سئمت المعيشة!... حياة مملة.... اليوم مثل الأمس، وغدًا مثل اليوم... نساء وخمر وميسر... ميسر وخمر ونساء. في أيام مثل هذه، جميع الناس المحترمين يطلقون على أنفسهم الرصاص. أما أن تعيش في هذا العالم فذلك عار لأى شخص محترم"(٢٢). وعلى نحو مشابه، توضح مسرحيات الفارْس عند تشيخوف – مثلها مثل الكوميديا الروحية الجريئة – ارتيابه الخاص في الأنظمة الفلسفية والعقائد الصادمة التي فشلت في احتواء السلوك البشرى، حيث لم تضعه في حسبانها. ويسخر تشيخوف فيما سبق: "سأقتل نفسًا"، وذلك بمثابة اتجاه وموقف في قصته "إنسان (درجة فلسفية)" ١٨٨٦، وفيها: "كم هو قاس وممل أن تكون كائنا بشريًا!... فالإنسان ليس عبدًا للعواطف فحسب؛ بل أيضًا لكل ما هو قريب منه وعزيز عليه. نعم عبد! فأنا عبد لذلك الحشد المرح المتنافر... الذي يتجاهلني"(٢٣). وفى النهاية يتحول هذا إلى تأملات ليست لشوبنهاور الروسي، ولكنها لجندي مشاة ضجر من انتظار القذيفة.

ونجد أن فكرة كآبة العالم ومله تسرى عبر شخصية إيڤانوف، وهى أول مسرحية طويلة تعرض لتشيخوف. وهذه المسرحية تعطى انطباعًا بأنها قريبة الصلة بمسرحيات الفارْس التى كتبها تشيخوف مبكرًا، حيث إنها تبدو كما لو كانت عملاً هجائيًا ساخرًا، لكنك لا تلبث أن تكتشف تدريجيًا أن تشيخوف ينجرف داخل عالم الدراما الراقية. وهذا لا يوضح فقط عدم اتساق طابع المسرحية؛ بل يوضح أيضا إخفاقها كما يتبين ذلك من إشارة تشيخوف نفسه إليها(٢٤).

لقد أُلِّفتْ إيڤانوف على عجلة لتعرض على مسرح كورش، حيث استغرق تأليفها أسبوعين، وغالبًا ما كان ذلك بمثابة مراهنة، فقد أُخْرِجتْ أيضا على عجل،

وكانت ليلة افتتاح العرض (الذي تعود أرباحه إلى منتجه نيكولاى سـفتلوف) فـي ١٩ نوفمبر ١٨٨٧، وقام نيكولاى سفتلوف Nikolay Svetlov نفسه بدور بـوركين. وكما يتبين من خطابه إلى أخيه ألكسندر Aleksandr ، رأى تشيخوف أن المسرحية خليط من الأدوار، وشعر باعتماد على الممثلين ليعالجوا عجزه ككاتب مسرحي، حيث يختتم خطابه قائلاً: "ومهما كان السوء الذي قد تبدو عليه المسرحية، فإنني قد ابتكرت نموذجًا يحمل بعضًا من الأهمية والدلالة الأدبية، لقد زودتها بدور لا يقل مهارة عما شرع داڤيدوف في القيام به، والذي به يمكن للممثل أن يتفاخر بموهبته ويستعرضها"(٢٥).

أصبح فلاديمير داڤيدوف Vladimir Davydov – أحد نجوم مسرح ألكسندرا ببطرسبورج – واحدًا من أوائل الممثلين الذين جعلوا قـصص تـشيخوف ضـمن حكايات منتصف الثمانينيات. لقد انتقل مؤقتًا إلى مؤسسة كورش Korsh الخاصة بموسكو لكى يعاقب مسرحه المحلي على عدم وفائه بمتطلبات راتبه. أمـا سـتوت Stout – ذلك الرجل الفظ والهاوى– فكان كوميـديانًا فـي المقـام الأول، وبـرز بوضوح في أعمال جوجول Gogol، وأوستروفسكي Ostrovsky بنهج خاص فـى محاربة البيروقراطية. وقام تشيخوف – وعلى نحو واضـح – بتـنقيح تماثـل الشخصية مع الممثل، ففي النسخة الأولى لمسرحية إيڤـانوف أشار بوركين Borkin إلى بطل الرواية كما لو كان هو نيكولاس ڤويـلا Nicolas - Voila الـذي لعـب الدور، وهذا اقتباس من لازمة من عبارات الفـودڤيـل التـى اشـتهرت بفـضل داڤيدوف(٢٦). كان فريق التمثيل متمكنًا بكامله، بمـن فـيهم جلاميرشـشرسكايا GlamaMeshcherskaya التي لعبت دور آنا (التي قال عنهـا تـشيخوف: تفوقـت كعسيل الصفصاف العليل). والوحيد الذي مدح أصالة المسرحية هو داڤيدوف، فـى حين اعتبرها باقى الممثلين مجرد ليلة عرض أولـى أخـرى تبعـد عـن اتجـاه ريبرتوارهم المسرحى. ولم يُقِم لعرض إيڤـانوف سوى أربع بروفـات هـى كـل

ما حظى به، ولم يكن ذلك بالشيء الرائع (فعندما قدمها مسرح الفن بموسكو عام ١٩٠٤ خصص لها أربع وسبعون بروفة).

لم يكن الجمهور مهيئًا سلفًا لتلقى مثل هذه الدراما حول "رجل ليس بمهم":

توقع البعض أن يرى فارسًا مرحًا كما في الأسلوب القصصي لتشيخوف في ذلك الوقت... وتوقع آخرون شيئًا جديدًا وأكثر أصالة، وكان لديهم أمل في ذلك. لقد بدى النجاح متفاوتًا، فالبعض هسهس مستهجنًا، وصفق آخرون – بل كانوا الغالبية – وطلبوا تقديم التحية الفورية للمؤلف على الخشبة. إلا أنه – وعلى وجه العموم– لم تحظ إيڤانوف بالفهم الكافي، وباتت الصحف – ولوقت مديد– تفسر شخصية بطلها الرئيسي وهويته (٢٧) .

وكان تشيخوف – كعادته – رافضًا تحية الجمهور، وهذا ما اضطر داڤيدوف أن يسحبه رغمًا عنه إلى خشبة المسرح، وبادر بالتصفيق (٢٨). وقد كتب تشيخوف إلى أخيه ألكسندر يقول: "لقد أقر المسرحيون بأنهم لم يروا قط مثل هذا الاهتياج في مسرح، ومثل هذا الهسيس والتصفيق الجماعي، وبأنهم لم يسمعوا قط في أى وقت آخر كثيرًا من المناقشات والمجادلات مثل التي شهدوها وسمعوها بمسرحيتى"(٢٩). ومهما كانت الاستجابة لرواد الليالى الأولى، فإن المقالات النقدية الصحيفة كانت غالبيتها هدامة؛ فقد اعتبرت صحيفة "موسكوفسكي ليستوك" أن المسرحية غارقة في "اللاأخلاقيات"، وأنها بمثابة وجبة "مثيرة للغثيان"، بل وصفتها "بالهراء التشائمى". وقد انزعجت صحيفة "كودير روسكى" مما أسمته "الهزل الماجن" و"النكات الواهنة المزدوجة" و"خفة دم صاحب الحانوت" أما م.أ. بروتوبوبوف فقد وصف إيڤانوف "بالهزلي وتاجر العبارات"، وأنّ دكتور لڤوف Lvov رجل يُركِّب مادة صلبة مصنوعة من عجينة الورق. وقد وُبِّخَ تشيخوف لإهماله حدود النوع، وطمره التراجيديا العائلية داخل الكوميديا الاجتماعية. وشُجِبَ الفصل الأخير على وجه الخصوص، الذي يموت فيه إيڤانوف نتيجة لأزمة قلبية يوم زواجه. وحتى النقاد القلائل المناصرون رأوا أن

النهاية تتسم "بالبرود نسبيًا". وقد حضر ليلة العرض الأولى كاتب المقال العنيف نيكولاى إفروس Nikolay Efros، وقال إن "النهاية منفصلة بحدة عن باقى المسرحية من حيث الانسجام والتوافق، وإنها مثيرة لنوع من الخزى(٣٠).

التقى تشيخوف – في الصباح التالى – الكاتب المساير للأعراف السائدة ڤيكتور كريلوڤ Viktor Krylov، وهذا الذى كان يناصر تشيخوف كفنان مبتدئ، بل عرض عليه أن يصحح له إخفاقات المسرحية. ويذكر تشيخوف قائلا: "لقد كان مدهوشًا جدًا عندما رفضت ذلك"(٣١). فقد كان رفض المؤلف للملاحظات الكتابية قليلاً – تلك الملاحظات التي تتوهج داخل عقله – وذلك حتى يحافظ على اقتطافها من خطاباته(٣٢). ويمكن القول إن شخصية إيڤانوڤ هي السبب في هذه المذبحة النقدية الضخمة، ويتضح ذلك أكثر حين نضعها في سياق الفكر الروسى بثمانينيات القرن التاسع عشر. وقبل ظهور المسرحية بزمن ليس بطويل، ظهرت مقالة "صناعة الخنازير الرضيعة بهاملت" للكاتب الشهير نيكولاى ميخائيلوفسكي Nikolay Mikhailovsky لتسخر على نحو شديد التهكم من الهاملتيين المعاصرين باتجاههم نحو الاكتئاب، وتبرير كسلهم وضعفهم. وعلى نحو مشابه يدين الروائي جليب أسبنسكى Gleb Uspensky إيڤانوڤ على مماته الأخلاقي في مجتمع ليس بمذموم، وذلك على لسان بطل قصته قلب حساس(٣٣). ويفترض غالبية الأدباء المشغولين بالسياسة أن تشيخوف في مسرحيته إيڤانوڤ قد كان "يبنى قيمة مثالية لغياب المثل" (٣٤). وصادق على تأثرية بطله. وأيضًا كان تشيخوف نفسه ساخرًا منتظمًا من الهاملتيين: "أنا هاملت موسكو. نعم. فأنا أتجول في موسكو عبر المنازل والمسارح والمطاعم ومكاتب التحرير، وأينما أذهب يكن كل ما أقوله هو: يا إلهى، ما هذا الممل! ما هذا الملل المضاعف!"(٣٥). لسوء الحظ لم يكن تشيخوف في النسخة الأولى لإيڤانوڤ قادرًا على توضيح موقفه الخاص تجاه بطله: فهل شخصية إيڤانوڤ محاكاة تهكمية أو نمط لرجل "لا ضرورة له"؟

لقد أتى الجمهور العام ليشاهد مسرحية إيـڤـانوف لأنهـا ببـساطة كانـت عبارة عن مقطوعة حوارية، وكانت كذلك لسبب رئيسى؛ وهو أن الممثل الذي لعب شخصية دورا كان ممثلاً لا يضاهيه ممثل آخر[٣٦]. فلـم تكـن كتابـة تـشيخوف للمسرحية بمثابة عامل قوة، بل سحبت إيـڤـانوف من العرض بعد ثلاث ليال. فلـم يرغب تشيخوف نفسه في العرض المبتذل للمـشاهد الكوميديـة، بعـد أن حـاول الممثلون في الفصل الأخير أن "يتصرفوا كمهرجين، ويظهروا ابتهاجات مفاجئـة"، فقد جعلوا العرض كأنه داخل "كشك للعرض أو حانة، وذلك أفزعنـى". وعنـدما لاحظ تشيخوف الفاصل المطول والممل بين مـشهدى الفـصل الأخيـر وذهـول المشاهدين وارتباكهم أمام موت البطل غير المتوقـع[٣٧]، قـرر أن يعيـد كتابـة المسرحية قبل نشرها وفى حالة إعادة إحيائها، وإن كانت إعادة الإحياء تبدو غيـر محتملة.

وبعد مرور عام، أخبر تشيخوف سوڤورين: "إننى ما زلت أقـرأ إيـڤـانوف. وأعتقد أنها سوف تصبح مسرحية شرعية ومنطقية وذات تأثير كبير لو أننى كتبت فصلاً رابعًا آخر، وتخلصت من بعض الهراءات، وأدخلت منولوجًا قد فطنت إليـه الآن"[٣٨]. ويعنى بكلمة شرعية: أية دراما جادة تعمـل وفـق معـايير الممارسـة المسرحية وترفع عنه تهمة أن أصالته وجدّته نبعتا من جهل بقوانين الدراما.

وحتى يتسنى لك إدراك اختلاف مسرحية إيـڤـانوف وانحرافها عن المفهـوم الشائع للمسرحية، سوف نذكرك بالنجاح الكبير الذي حققته المسرحية الشائقة فـى موسكو الشباب الثانى لبتر نيفيزين Petr Nevezhin. وهى تعالج قـضية الطـلاق الساخنة، وتدور أحداثها حول رجل نبيل يغوى مربية أطفاله، ولا تستطيع زوجتـه تقبل هذا الوضع فيطلقها ويتـنامى يأسه. وتتفسخ الأمور بعدما أصبحت الـسيدتان عدوتين، ويقوم الابن الأكبر – وهو طالب جامعى – بقتل المربية، وفى أثناء فترة وجوده في السجن يحاول الوفاق بين والديه بلا جـدوى. أُدّيـت الأدوار بممثلـين خبراء بارعين بمسرح مالي، مثل السيدة العظيمـة جاليكيريـا فيدوتوڤا Glikeriya

Fedotova، والبطل الرومانسي الأسمر سمباتوف يوزين Sumbatov yuzhin، "وقد اشتهر المسرح بالتنهدات الهستيرية، ولا سيما عندما جاء على الخشبة يوزين – الذي يلعب دور الابن الأصغر، وذلك بعد إطلاق النار على المربية خليلة أبيه – وكان مقيدًا يلتمس الصفح من أمه، التي قامت بدورها فيدوتوفا. وقد حققت المسرحية أرباحًا طائلة بفضل نجاحها." وفي أثناء عرض مسرحيتهما، تقابل تشيخوف ونيفيزين في ردهة مسرح مالي. "ماذا تكتب الآن؟" تساءل تشيخوف بأدب، موجها تساؤله إلى الكاتب التجارى المحنك. فأجاب نيفيزين بكل غرور: "ماذا تبقى لأكتبه بعد مسرحيتى الشباب الثانى؟"(٣٩).

ولكي يجعل مسرحية إيڤانوف تتكيف مع هذا النموذج من عواصف القوالب والأكليشيهات، كرس تشيخوف تركيزه على الفصل الأخير المستهجن: فاختصر المشاهد الكوميدية مع الرجل الفاضل، ومزج لوحتين مسرحيتين منفصلتين في واحدة، وأعاد إلى النهاية وظيفتها. وقد استبدل مشاهد أكثر عاطفية بتلك المشاهد المسلية لعشاء الزواج بما يحويه من شرب الخمر، وترنح إيڤانوف سكيرًا. وقد أزاح التفاصيل المسلية إلى الخلفية، وذلك مثل محاولة بوركين تنظيم رقصة بالفصل الثاني، وقصة ليبيديف عن حسن الأكل وتذوق الطعام والشراب والخادم مع الفطير الساخن بالفصل الثالث، ومشهد الفارس والخاطبة وجمع رأسين في الحلال بين بوركين وباباكينا بالفصل الرابع. وحُذِفَت الشخصية الصغيرة باسمها الممل دوديكن (الزمار). واختفت أرضية آنا بيتروفنا – في موازاة مع لقب (الدلع) لإيڤانوف، ومع زمرة من النكات العبرية. وقد أُشير إلى دراما آنا الداخلية في النسخة الجديدة بأغنيتها عن عصفور السسكين. أما عن تزمت دكتور لڤوف فقد خفّف. ومن أجل الحفاظ على ألا يبدو إيڤانوف الضحية المجردة للأفاكين، أضاف تشيخوف إلى المهاجمين شخصية ساشا بالفصل الرابع، وزود إيڤانوف بحوار طويل في دفاعه الخاص. كما حذفت معاملاته المادية المشبوهة مع ليبيديف وتغيرت الأزمة القلبية التي كانت تجرى على خشبة المسرح إلى انتحار بالطلق

الناري خارج الخشبة. مثل هذا الانتحار قد كان بمثابة كليشيه لخشبة المسرح الروسية منذ عام ١٨٧٣ عندما حُلت عقدة الميلودراما الكوميدية "السراب" بالطريقة نفسها، وهي من تأليف لوكا أنتروبوف Luka Antropov. ورأى الناقد الداهية ألكسندر كوجيل Aleksandr Kugel أن اعتماد تشيخوف على هذا الانتحار في مرحلة الذروة كمن "يقدم قربانًا... إلى إله التحايل المسرحي"، كل المشكلة فهو بشكل حرفي ينهي مسرحيته بضربة مفاجئة مدوية (٤٠).

هذه التغيرات وغيرها جعلت شخصية إيفانوف أقل حدة في صفات "النذل المتعمد" أو "الوغد الصريح" كما أسماه نقاد موسكو من الصحفيين. إلا أن تشيخوف بهذا قد انتهى من كتابة مسرحيتين مختلفتين: كوميديا رباعية الفصول خماسية المشاهد لمسرح كورش وتلاشت سريعًا من الريبرتوار، وأخرى دراما (مسرحية) رباعية الفصول رباعية المشاهد كانت متمتعة بنجاح كبير. فالكوميديا كانت تتعلق برجل عادى متذبذب ضعيف يائس من الحياة، ويموت فجأة، وغالبًا بالمصادفة، في حين أن المسرحية الثانية كانت تدور حول بطل مدعى قد تمزق بفعل تمزقات نفسية عنيفة، وقد اختار أن ينهى حياته بالانتحار(٤١). وإن كان تشيخوف في النسخة الأولى قد جعل شخصية إيفانوف أكثر خشونة بغرض الوضوح، ففي النسخة الثانية قد بالغ وضخّم من الصفات المتناقضة. إلا أنه – ومثلما حدث في نسخة سيبر Cibber لمسرحية ريتشارد الثالث – كان لعرض إيفانوف على مسرح كورش قبول أكثر لدى الممثلين، حيث كانت هذه النسخة تروقهم بشكل أفضل من النسخة الأجود صقلا(٤٢) .

إيفانوف في بطرسبورج

بينما كانت موسكو تنزف التوافه الطنانة لنيفيزين، كانت الدوائر الأدبية ببطرسبورج تقرأ نص إيفانوف باهتمام ضخم. ونبه ف.أ. فيدورف يوركوفسكى

F.A. Fedorov على ما تنطوى عليه المسرحية من روح عصرها، وهو مخرج أول بمسرح ألكسندرا، ويعرف باتساع أفقه، وعلى هذا اختار إيڤانوف لإنتاجها لحسابه. كان اختياره هذا خارج النظام الروتيني لمسرح ألكسندرا. فكل نجومه من الممثلين الجيدين، ويستمد السواد الأعظم لريبرتواره من الأعمال الأصلية والأعمال المعدة بقلم عالمِ المسرحية ڤيكتور كريلوف Viktor Krylov. ويفضى باڤل سڤوبودين Pavel Svobodin بما في نفسه – وهو أحد أعضاء الفرقة الأذكياء – قائلاً: "...إنها لفكرة مفزعة أن يجبر الشخص على الذهاب إلى المسرح ثانية ويتأمل سطور دور كتبه ڤيكتور كريلوف"(٤٣). فكانت بمثابة محاولة لمقاطعة كريلوف لعامين، إلا أن هذا الهجر قد كان فعالاً جدًا لأبطال حزبه في هذا الشقاق، ومنهم نيكولاى سازونوف Nikolay Sazonov الذي كان له الابتكار الأول لشخصية تريجورين في مسرحية النورس، وأيضًا ماريا ساڤينا Mariya Savina التي بأمر منها كتب ماركيڤيتز Markiewicz مسرحيته البغيضة دخان الحياة. وساڤينا ممثلة ذات تدريب تقنى كبير وتألقت في أدوار عقيلة (سيدة) المجتمع ذات المقام الرفيع؛ وقد أعجب بها وناصرها تورجينيف (فهي أيضًا من ابتكرت شخصية فيروخكا في مسرحيته "شهر بالريف" وذلك قبل الشروع في تمثيل دور ناتاليا بيتروڤنا)، فهي تعتبر نفسها وسيطًا للأدب، وتمتلك نفوذًا ضخمًا في الشئون المسرحية. فبعدما تعرف إليها تشيخوف، ما كان منه إلا أن دون عنها في كتيب ملاحظاته قائلاً: "إن ساڤينا بالنسبة إلى الممثلات مثل كريلوف بالنسبة إلى الكُتاب"(٤٤).

لم يقفز أحد بمسرح ألكسندرا ليفوز بدور البطولة في إيڤانوف، وشك تشيخوف في أن يتنازل داڤيدوف Davydov عن كبريائه ويعود إلى بطرسبورج ليلعب دور البطولة. والأكثر أهمية "هل يمكن لداڤيدوف التحكم في نفسه ليكون واهن العزم أحيانًا، ونشيطًا مهتاجًا أحيانا أخرى؟" (٤٥). وافق داڤيدوف على أن يمثل بالمسرحية، ولكن ليلعب دور ليبيديف بدلاً من دور البطولة "إيڤانوف"، متوقعًا أن سازونوف سوف يلعب إيڤانوف، واستسلم تشيخوف للواقع على نحو

لبق. إلا أن سازونوف رفض دور البطولة، وأرسل المخرج برقية إلى تشيخوف في ١٣ يناير ١٨٨٩ يقول فيها:

"في غيابك يستحيل توزيع أدوار المسرحية. فلا أستطيع التغلب على مشكلات التوزيع. لا بد أن تأتى بطرسبورج في موعد غايته الثامن عشر من هذا الشهر. فلا بد من القيام بأول بروفة قبل اليوم العشرين"(٤٦). لم يأت تشيخوف. وفى الوقت نفسه، وللمرة الثانية يعرض الدور على داڤيدوف كإغراء لعودته إلى صفوف ممثلى المسرح.

كان داڤيدوف مترددًا لأنه كان يرثى لتشيخوف، فقد كان داڤيدوف محبطًا جدًا للاتجاه السائد في مسرح ألكسندرا نحو المسرح، حيث كان اتجاهًا يميزه الجمود والملل، مما دفعه إلى اعتزام التقاعد المبكر(٤٧). وعندما قرأ نسخة إيڤانوف المنقحة تحول هذا الإحباط إلى ذعر، وأصر على أنه فشل في فهمها:

أتحدث إليك كصديق وكرجل يحترم موهبتك ويتمنى لك التوفيق في شتى الأمور، وأخيرًا كممثل خدم الفن طوال واحد وعشرين عامًا، ولهذا أتوسل إليك بكل ما في الكلمة من معنى أن تترك لى إيڤانوف كما ابتكرته في النسخة الأولى، ومن ناحية أخرى أنا لا أفهمه، وأخشى الفشل. إننى أرسل إليك كلمتى هذه لا على أنها نزوة أو هوًى، ولكنها تعليل صريح وتفسير، بل رغبة في أن نتجه معًا نحو الأفضل. وإن لم تستجب لمطلبى هذا لأية أسباب، فأنا مستعد أن ألعب شخصية كوسيخ بوافر الرضا بدلاً من إيڤانوف(٤٨) .

تعد أصداء شكوى داڤيدوف مألوفة بالنسبة إلى باحثي المسرح الروسى. وعندما حاول جوجول Gogol أن يُفسر مسرحيته الكوميدية "المفتش" على أنها مسرحية أخلاقية مسيحية مملة، توسل إليه الممثل الشهير ششبكين Shchepkin أن يترك شخصياته بمفردها. أما داڤيدوف فقد كان لاعبًا حذرًا، حيث كان يرسم تصوير الشخصية عبر تفاصيل وافرة، ولا يترك متسعًا للارتجال، وبمجرد أن

يتشكل تصويره هذا، نجده كالبناء الحجرى. لكنه – وعلى نحو تـدريجى – كـان يتحدث عن قبول النموذج الجديد والمنقح لإيڤانوف.

كانت ألفة تشيخوف بالمسرح في بطرسبورج قليلة بالمقارنة بألفته بمسرح موسكو، لكن استماعه إلى أشياء جيدة عن ساڤينا تمنى عليها أن تلعب دور آنـا. وتباعًا طلبت هى إعطاء الدور لممثلة أخرى، لأنها تفضل الدور الأصغر والأكثر جاذبية، وهو شخصية ساشا. وعندما علم تشيخوف بذلك أعلن أنه خجلان منها، حيث لا يوجد في المسرحية دور يستحق أن تمثله. "لو أننى علمت أنها سوف تلعب ساشا، وأن داڤيدوف سوف يلعب إيڤانوف، لعنونت مسرحيتى بساشا، وبنيتُ كل شيء حول هذا الدور، بل حولت إيڤانوف إلى دور ثانوي، ولكن من كان يعلم؟"(٤٩)؛ ولذلك قرر تشيخوف "إعادة تشكيل الدور بشكل جذرى... إلى حد ما يسمح به إطار عمل المسرحية"(٥٠)، فقد جدد الدور وضخمه وهو يحمل في عقله أن ساڤينا هى من ستلعبه، مضيفًا مشهد مزاح إيڤانوف مع الفتاة السعيدة. ذكرت ساڤينا أن تشيخوف قد حضر جميع البروفات، لكنه، وبتواضع واحتشام، ترك لنا الحرية في العمل ونادرًا ما كان يأتى إلى خلف خشبة المسرح (٥١).

كان باقي ممثلي الفريق مثيرين للإعجاب؛ لأن ذلك كان مواكبًا لمناسبة الاحتفال بمرور خمسة وعشرين عامًا على وجود ڤيدوروڤ يوركوڤسكى Fedorov Yurkovsky في العمل، ولم يستطع ممثلو مسرح ألكسندرا أن يرفضوا الظهور فى حفل تكريمه؛ ومع ذلك تذمرت الفرقة فى بروڤة باكرة لكونهم لم يحصلوا على نهايات لحواراتهم تخرجهم من على الخشبة – فى أية لحظة من لحظات الخروج – بشكل قوي ومؤثر، أو لعدم تمتعهم بنهايات ينزل بعدها الستار(٥٢). لقد فهموا إيڤانوف وباشروا العمل فيها على أنها مسرحية غير مصقولة، ولم يسعوا إلى أية تقنيات جديدة، أو العمل على إيجاد ظلال وفوارق فنية، وبالأحرى فقد كانوا مولعين بأية لحظة مفعمة بالتأثير المسرحى، وقد أبدعوا أدوارهم المصقولة جيدًا من الظاهر باستخدام الطرائق المعتادة. كانت ستريبيتوڤا Strepetova – التى لعبت

(١) ماريا سافينا في دور ساشا في أول عرض لمسرحية

إيفانوف ببطرسبورج، مسرح ألكسندرا، ١٨٨٩.

دور آنا بتروفنا- ممثلة صاحبة شخصية من الطراز الأول، ومولعة بالواقعية. أمـا الكوميديان الشهير ڤارلاموف Varlamov فقد استخدم نكاته الخليعة ليجعل لبيـديف الشخصية الأكثر ملائمة لمزاج الجمهور. وحتى فيما يخـص الأدوار الـصغيرة، كانت العروض رائعة، وذلك بفضل التراجيديان الماهر ڤـاسيلي دالماتوف Vasily Dalmatov في دور بوركين، والممثـل البـارع سڤـوبودين Svobodin فـي دور شابلسكاى. وبالرغم من توقع تشيخوف التام بفشل المسرحية عند افتتاحها فـي ٣١ يناير ١٨٨٩، فقد استُقبلت بهتافات الاستحسان على نحو حماسـي منـذ البدايـة، وقوبلت باحتفاء كبير بعد المواجهة فى الفصل الثالث بـين إيڤـانوف وآنـا. وقـد استُدْعِيَ المؤلف والمخرج لتقديم التحية وانحناءة الاحترام لهما. وفى حفلة للممثلين بعد العرض قارن النجوم المسرحية بالكوميديا الكلاسيكية لجريبويدوف Griboedov المسماة "بلاء من فطنة" (٥٣).

إن المشهد الذي تم تلقيه بحماسة شديدة كان أكثـر المـشاهد ميلودراميـة؛ بالصرخة التى أطلقها داڤيدوف "اصمتي.. يا لك من عاهرة ... ستموتين حالا، هذا ما أخبرنى به الدكتور". وتحقيقًا لما قاله فقد أمسك برأسه في رعب، وأخفى وجهه بيديه منفجرًا بتنهدات هستيرية. استمعت ستريبيتوڤا إلى كلماته عن الموت، وأعطت تعبيرًا نابضًا بالحياة بأنهم وجهوا إليها لطمة مميتة، وجفلت فجأة. إن هذه اللحظـة فى عرض مسرح كورش قد أُلهمت أحد الباحثين بأن يكتب إلى تشيخوف أن: "مثل هذا المشهد لا بد أن يهز المتفرج بفاعلية كبيرة تتجاوز التأثير المفرط للمـسرحية الميلودرامية (الشباب الثاني)...". لقد بدا تمثيل داڤيدوف عندما بدأت المسرحية كما لو كان رتيبًا، "لقد كان رومانسيًا ونابضًا بالحياة بالفصلين السادس والرابع" (٥٤).

لقد انجذب النقاد انجذابًا صوفيًا لعرض إيڤـانوف بمسرح إلكسندرا. وتغنـت صحيفة "روسيان نيوز" بالعمل معلنة: "إن مسرحية تشيخوف تعد عملاً حيًا يجانب الابتذال، وينطوي على سمات الأصـالة والموهبـة" (٥٥). ولكـل هـذه النـضارة المزعومة كان بإفراط هو فى تمكن تشيخوف الظـاهري مـن أعـراف المهنـة

المسرحية. وجاء قليل من الشهرة من قبل الفكاهيين الذين وهجوا أنظـــارهم إلـــى السوقية المزعومة أو الظاهرية فى المسرحية، "ولخصوها فى أنها دراما من أربعة فصول عن يهودية وكونشرتينا (ضرب من الأكورديون) وكونـــت، وعـــن العفـــة وعازف أورج ومسدس"، وأذهلتهم حقيقة أن كل فصل يُفتتح بحادثة تافهة:

الفصل الأول (حديقة إيفانوف)

إيفانوف يشعر بصداع ...

الفصل الثانى (منزل ليبيديف)

ليبيديف يعرض على ضيوفه طريقة ابتكرها لخلط الفودكا بالماء ...

الفصل الثالث (منزل إيفانوف)

يرتفع الستار على نحو مبتسر لتُقدِّمَ صورة للجمهور على نحو غير متوقع، الصورة لدالماتوف وفارلاموف وداڤيدوف يتجرعون الفودكا على خشبة المسرح. ويحتفظ الممثلون بحضورهم العقلى ويستمرون فى شرب الفودكا كما لو كان هذا جزءًا من المسرحية، كما يتحدثون عن المقبلات والمشهيات (٥٦).

وتتكشف هذه المزحة الأخيرة على نحو خاص. إن المشهد الذى يفتتح الفصل الثالث يعد إحدى خصائص تجارب تشيخوف. فتشيخوف يعرض دراسة إيڤانوف وقد اجتاحتها تفاهات الحياة اليومية، ويغمر الهم الخاص للبطل بطوفان من الثرثرة التى لا تمت إليه بصلة. وكما لاحظ فيما بعد المُنظِّر الأدبى شوداكوف؛ فإن ما أربك الكاتب الساخر كان فيما يبدو العناصر الدخيلة، "والتي افترض كثيرًا أنها بمثابة محاولة من تشيخوف لإعادة إنتاج الحياة الواقعية" (٥٧).

وللمرة الثانية يفر تشيخوف بعيدًا فى ليلة الافتتاح خوفًا مما تنطوى عليه الاحتفاءات الحماسية من مرح صاخب سوف يُذكره بما مضى. وعندما انتهى الاهتياج عاوده عدم الرضا؛ فقد تمنى أن يرى ممثلاً أكثر فاعلية فى دور إيڤانوف، ولم يستحسن سوى ستريبتوڤا فى دور آنا، لأنها بدت تعانى وتحيا على خشبة المسرح. وتذمر مما أهدره من وقت مع الممثلين، فنجده يشكو بمرارة: "يجب أن أُقلع عن المسارح بكل أنواعها، وأكرس جهودي للقصة الأدبية. إن هؤلاء الممثلين مقتنعون بأنهم يمنون عليك. وأن المسرحية - التي رأيتها أنت

عديمة القيمة وتافهة لولا ما ابتكروه لها هم من نجاح"(٥٨). ومثله مثل كثيـر مـن كتاب المسرح، نجده يستاء من الممثلين، ولا سيما أنه أصبح مدركًا – على نحـو متزايد – أن مسرحياته تتطلب نوعًا جديدًا من إحياء الضمير من قِبل الممثلين، وإرادة؛ ليُسقطوا من بينهم من تعوزه البراعة.

بينما كان مسرح كورش يقدم نسخة إيڤانوف المنقحة في سبتمبر بفريق ممتاز من الممثلين، كان تشيخوف مستمرًا في تنقيحه للنص، ناشرًا نسخة ثالثة بها كثير من النقاشات والحوارات بين لفوف وآنا، وانتقال لمونولوج حلم إيڤانوف بالفصل الأخير، وظل ينقحها حتى عام ١٩٠١. إن السبب الكامن وراء عدم الرضا هذا هو أن المسرحية ظلت بمثابة تسوية غير مريحة بين الطريقة المميزة لدراما البوليڤار Boulevard ورقة مفهوم تشيخوف. إن التمثيل المسرحي وتكلّف الكلام الذي أسعد جمهور بطرسبورج كان يكمن في ميزات الاستخدام المبتكر للأجواء والبيئة البليغة والتجاور الساخر.

وبحلول سبتمبر ١٨٨٩ كانت هناك ثلاث مسرحيات لتشيخوف تُعرض في آن: ففي موسكو نجد عرض مسرحية الخطوبة بمسرح جوريڤا، ومسرحية الدب بمسرح أبراموڤا، وفي بطرسبورج نجد مسرحية إيڤانوف على مسرح ألكسندرا. لقد أضحى تشيخوف كاتبًا دراميًا بارزًا في وقت قياسي. ولا يزال نجاح إيڤانوف غير قادر على محو صورة تشيخوف ككاتب كوميدى من عقول الجمهور. وبعد تقديم مسرحية الخطوبة أمام تزار ألكسندر الثالث على مسرح كارسنو سيلو، استفسر العاهل عن الأعمال الأخرى التي كتبها تشيخوف، وجاءته الإجابة بمسرحية إيڤانوف. وعندما بدا تزار مشدوهًا أمام هذا الاسم الشهير، أضاف إليه مراقب الريبرتوار المسرحى الإمبراطورى: "كتب المسرحية الكوميدية إيڤانوف – جلالتكم – ومسرحية الدب"، "آه، نعم! إيڤانوف، الدب، مع الأسف لم أشاهدهما" (٥٩).

شيطان الغابة

فى أثناء ذلك كان تشيخوف قد بدأ العمل فى مسرحية أخرى قبل أن تكتمل تنقيحات إيڤانوف، كانت المسرحية كوميديا يكتبها بالاشتراك مع سوڤورين. وعندما كف رفيقه عن الاشتراك فى الكتابة، استكمل تشيخوف العمل فيها، وسُميت شيطان الغابة. وجد أحد زائري يالطا في صيف ١٨٨٩ أن تشيخوف كان قد ألف المسرحية بعيدًا عن نظام الفصول، فقد انتهى من الفصلين الأول والثانى ونهاية الرابع، ولم يكتب من الفصل الثالث سوى مشهد الصفعة ليجعل الفرصة سانحة أمام سولوفتسوف: "فهو متخصص فى مثل هذه المشاهد" (٦٠). وتباهى تشيخوف أمام سوڤورين بأنه "لا مكان فى المسرحية بكاملها لخادم أو شخصية كوميدية سطحية أو أرملة صغيرة"(٦١)، فقد قادته خبرته الحالية إلى التخلص من الأدوار الزائدة، وإلى التأكد من أن كل ممثل لن يُعطى له أكثر مما يكفيه: "إنه لشيء شائع بين المؤلفين أن يجلبوا على الخشبة حوذيًا، وضباط شرطة، وموظفي أمن. لماذا يجعلون ممثل دور صغير يرتدى ملابسه وفي كامل مكياجه، فى حين يظل مستبعدا لساعات خلف خشبة المسرح ومستعدًا للدخول؟"(٦٢).

مع أنه كان ينوى أن يعرض المسرحية على مسرح مالى بموسكو، تمنى أيضًا تشيخوف أن يرى سڤوبودين المسرحية كعرض يدر مكاسبه ببطرسبورج، وسفوبودين هو الممثل صاحب الإلقاء الجيد، والذي لعب شابلسكى على مسرح ألكسندرا. وعندما أعرب تشيخوف عن قلقله باحتمالية عدم تمتع المسرحية بعرض مسرحي بشكل كافٍ، طمأنه سڤوبودين قائلا:

"يا صديقي، إن شكسبير نفسه تنطوى أعماله على كثير من الانتقالات اللامسرحية! أنزل عن كاهلك هذا القلق الذى لا طائل فيه، وقم بما يناط بك من عملك الخاص. [...] كن صادقًا مع ذاتك بالرغم من كل القواعد، وتذكر أن مسرحيات ڤيكتور كريلوف وآخر أعمال دانشنكو هى أعمال مسرحية إلى أقصى درجة. أهدِ إلينا أعمالك الجميلة ونحن سوف نستكمل بناءها دون التحامل على

مقاصدك، وأؤكد لك من واقع خبرتى التي تمتد إلى عشرين عامًا أن ما أنت قلق بصدده هو أمر تافه"(٦٣).

إنه لبعيد الاحتمال أن تهدأ مخاوف تشيخوف بفعل الإيحاء بأن الممثلين سوف يكسون هياكله العظمية العارية لحمًا؛ مثلما انقلبت الأشياء، وكانت المسرحة هى الصخرة التى تحطم عليها مشروع بطرسبورج.

كان لشيطان الغابة أن تمر أولا عبر لجنة الريبرتوار للمسارح الرسمية ببطرسبورج، تلك اللجنة التى تتألف من جرجروفيتشى (الناقد الذى أقنع تشيخوف بأن يكون كاتبًا جادًا) والكاتب بوتخين Potekhin، والممثل سازونوف Sazonov (الذي رفض أن يلعب إيفانوف)، كما تضم فسيفولوزسكى Vsevolozhsky (مخرج المسارح الإمبراطورية). وقد وافق سوفوبودين أن يقرأها لهم بصوت عال: وبعد الفصل الأول "امتزجت الملاحظات حول الشخصيات الحية والصفات الشخصية الواقعية وموهبة المؤلف، امتزجت كل هذه الملاحظات بنقد غياب الحدث ووجود طول ممل.. إلخ"، ولم يوجه ثمة نقد إلى الفصل الثانى.

إن الفصل الثالث بعاصفته وضغوطه وبما يحويه من مونولوجات للبروفيسور ووجود شيطان الغابة وفوينتسكي مرة تلو الأخرى، وكذلك النهاية نفسها، كل هذه الأشياء قد غمرت مستمعيه بتشويش ما ... "إنها رواية، رواية جميلة، ولكنها ليست بكوميديا..."، هكذا أعلن جرجرروفيتش: "إنها غريبة، لا يمكن أن توضع على خشبة المسرح بهذا الشكل، إننى أحبه مثل ولدى، إن هذا مثل الذى اعتاد أن يكتبه دوستويفسكى Dostoevsky، إنها في منتصف الطريق بين الأشرار وكارامازوف، إنها تتسم بالقوة والإشراق، إلا أنها ليست بكوميديا"(٦٤).

امتد الاجتماع إلى ما يقرب من اثنتى عشرة ساعة، وفى النهاية انفرد قسيفولوزسكى جانبا سفوبودين ليوضح له أنها مسرحية لا تلائم أذواق البلاط الإمبراطورى، وسوف تحمل أثرًا ضارًا على تعزيز مكانة الدراما الروسية فى النظام المسرحى الرسمى.

أقنعني بألا أخرج المسرحية، وباهتمام جم وتعاطف أخبرني بأن الربح يجب أن يتم الاهتمام به، كان يمكن أن أؤذى نفسي ومن يتبعني من المنتفعين، وذلك بتقديمي شيطان الغابة: كان الدوق الجليل سوف يأتى لمشاهدتها، وهو يعرف رؤاهم وأذواقهم ، فكانت هذه المسرحية كفيلة بأن تُخمد تلهفهم لمشاهدة المسرحيات الروسية. عزيزى أنطوان، لو كنا فرنسييْن – أنا وأنت- ونعرف أن أنطوان هو من يمتلك المسرح الحر Libre ، كنا سنتوقف ونتساءل عما يجب أن نفعله بشيء سوف يتطلب منا جهدًا ومهارة وقلبًا وعقلاً! الآن وأكثر من أي وقت مضى قد اقتنعت بأن شيطان الغابة سوف تحقق شهرة فى موسكو، وتربح ما تستحق، ولن يذهب الدوق الجليل إلى مسرح مالي [٦٥].

كانت استجابة تشيخوف بمثابة استنكار ذاتى على نحو موجع: "ليس بغريب أن يقوم كاتب قصة صغير بكتابة مسرحية لا تناسب خشبة المسرح"[٦٦].

كان هذا هو الرأي نفسه الذي يحمله عالم المسرح بموسكو. وكان تشيخوف قد تعهد لألكسندر لنسكي Aleksandr Lensky بدور البطولة، وهو اسم المسرحية، وهو ممثل يتزعم أضواء مسرح مالى، وأكد له تشيخوف أن باقي الأدوار كُتبت وفى ذهنه ممثلو مسرح مالي بعينهم، كما لو كانت قطعة مختارة للريبرتوار[٦٧] . بعد قراءة شيطان الغابة نصحه لنسكي- وهو ممثل يعد من أصحاب الأذواق الرفيعة- قائلا: "فلتكتب القصة القصيرة. فلديك عجرفة متناهية تجاه خشبة المسرح والشكل الدرامى، ولا يصل قدر احترامك لهم إلى أن تكتب الدراما. وهذا أمر صعب جدًا أكثر مما تقابله في كتابة القصة القصيرة، واغفر لى، فقد أفسدك النجاح

تمامًا، وذلك لكي تتعلم الأولويات، وأن تتهجى أبجديات الشكل الدرامى وتعشقه؟"(٦٨). وربما تذكّر تشيخوف مثل هذا الموقف الخاص والمتكبر حينما تعرّض فى مسرحية النورس لهجوم تريبليف. ولكننا نجد أن نميروفيتش دانشنكو - الذي أعجب بالشخصيات الحية فى شيطان الغابة وبتطور الحبكة المحكمة - قد نبه تشيخوف على انحراف المسرحية عن القواعد المسرحية. وأوضح بتحذلق أنه لزامًا على الجمهور أن يمسك بلب الحبكة إذا كان هناك رغبة فى نجاح المسرحية(٦٩). وكما هى الحال بالنسبة إلى سوفورين - المشارك الأصلي في التأليف - استهجن نهاية الفصل الثالث والفصل الرابع بكامله ، وأوصى باستبعاد شخصيات إيفانوفيتش وفيدور إيفانوفيتش.

وإذعانًا لنصيحة الخبير؛ قام تشيخوف ببعض التنقيحات، وقدم المسرحية لصديقه سولوفتسوف المشارك فى تأسيس مسرح خاص فى موسكو مع ماريا أبراموفا (الممثلة الرومانسية التى تستثمر ميراثها الصغير فى المسرح). كان العرض صفقة تجارية خالصة: "عرضت على أبراموفا شراء المسرحية بسعر جيد. حسنٌ وجيد، لذلك سوف أبيعها"(٧٠). ولسوء الحظ، لم يسهم العرض الذى افتتح على مسرح أبراموفا فى ٢٧ ديسمبر ١٨٨٩ بشيء في دحض حجج الخبراء. فالإجازة جعلت الجمهور يتوقع أن يرى شيطان غابة "حقيقيًا" على خشبة المسرح مثلما يشاهد عروض البانتومايم الجميلة. وقام ممثلو مسرح كورش - الذين ملئوا الشرفات - بالصفير وأصوات الاستهجان الموجهة إلى منافسيهم. فلم يسمع الحوار، وفشل مشهد الصفعة أن يحقق حالة "المسرحة" فى العرض. وقامت بدور إلينا الممثلة البدينة ماريا جليبوفا Mariya Glebova، ومثلما يتذكر الأخ الأصغر لتشيخوف: "لكى ترى العاشقة الصغيرة، تجد الفتى الأول Jeune Premier روسخين إنساروف Roshchin Insarov وقد أعلن حبه لها على نحو غير مناسب؛ فقد دعاها بالجمال، ولم يستطع استدارة ذراعيه ليحتضنها. ثم أثار توهج حريق الغابة

المثير"(٧١). لو كانت المسرحة سخيفة، ستظل اللامسرحة تحمل المسئولية الأساسية ضد المسرحية. ويقول الناقد حامل الاسم المستعار "إيـڤـان إيـڤـانوڤ" لـصحيفة ذا بيرفورمر (الفنان) : "مثل هذه الأحاديث اليوميـة بعـد شـرب الفودكـا وتنـاول المشهيات تدفع كل فرد إلى المنزل أو إلى منزل الأصدقاء، وليس هناك ضـرورة للذهاب إلى المسرح والجلوس عبر أربعـة فـصول كوميديـة والـسماع لأنـاس يستفسرون ويتشاجرون عشرات المرات"(٧٢).

قام تشيخوف بسحب المسرحية، والتى على أحسن الأحوال استقبلت بلامبـالاة. لقد سقطت في طي النسيان العاجل ولم يعيرها لا النقاد ولا المسرحيون أدنـى اهتمـام لعقود (والاستثناء الوحيد كان محاولة الناقد المهذب برنس يوروسوف Prince Urusov التي لم يحالفها النجاح، وكانت تهدف إلى إقناع تشيخوف بأن ينشر المسرحية، فقد كان يوروسوف يعتبرها دائمًا أعلى مقامًا من نسخة الخال ڤـانيا المنقحة). وقد عانت علـى نحو سيئ سمعة تشيخوف بوصفه كاتبًا دراميًا قابلاً للتطور، وسـادت فـى الأوسـاط الأدبية الروسية فكرة أن المسرحية التشيخوفية تبدو عبثية.

الفصل الثاني

زوج من النورس (روسيا ١٨٩٦ ـ ١٨٩٨)

لقد قرأت مسرحية النورس مرات عدة، ولكنني أصبت باليأس؛ شعرت أنها رائعة بشكل لا يصدق، ولكن ما الذي تدور عنه، وأين تكمن هذه الروعة، فأنا لا أستطيع أن أكتشف هذا أبدًا.

كزوميو، المترجم الألماني الخاص بتشيخوف، ٢٩ يناير ١٨٩٩[١]

كان أول عرض للنورس على مسرح ألكسندرا في بطرسبورج عام ١٨٩٦ بمثابة كارثة كبيرة، فى حين لقى الإحياء لها على مسرح الفن بموسكو بعد عامين نجاحًا غير منتظر، فأصبح مثل أسطورة من الأساطير الملتصقة بهذه الأحداث التي تكررت في سيرة تشيخوف الذاتية وتاريخ المسرح الحديث. ومثل غالبية الأساطير، تتزايد أنصاف الحقائق والمبالغات حول جوهر الحقيقة.

بدأ هذا التزايد فى أثناء حياة تشيخوف، وذلك عندما استغل مناصرو مسرح الفن بموسكو نجاح مسرحية النورس لمساندة برنامجه الفني، فى حين سعى المتسببون في انهيار عرض مسرح بطرسبورج إلى إيجاد مبررات لفشلهم. وأوجد ذلك في النقد الروسي خرافة نموذجية حول كيف أن الأفكار التقدمية انتصرت على الأفكار الرجعية والأثر الأدبي القيصري. وفي الواقع، فقد ساعدت الأقدار المختلفة لكلا العرضين على توضيح السبب وراء عدم كون تشيخوف آخر كاتب مسرحي في القرن التاسع عشر، بل يُعد أول كتاب القرن العشرين.

ألكسندرا ١٨٩٦

مع أنه تمتع بسمعة طيبة في مسرح ألكسندرا اعتمادًا على نجاح إيڤانوف، فإن تشيخوف قد اعتزم عرض مسرحية النورس على خشبة مسرح آخر، ربما على مسرح كورش بموسكو، الذي اعتبر تشيخوف "مؤلفه الخاص". لكنه عندما قرأ تشيخوف المسرحية لمسرح كورش في غرفة الممثلة ليديا ياڤورسكايا Lidiya Yovorskaya – التي طالما استجدته من أجل أن تظفر بمسرحية من تأليفه – كانت الآراء سلبية. "عزيزي، إنها ليست جديرة بالعرض على الخشبة".

هكذا علقت ياڤورسكايا حين طلب منها إبداء التعليق. "لديك رجل قتل نفسه بعيدًا عن الخشبة، ولم تدعه يتفوه بكلمة واحدة قبل أن يموت"(٢). تخلى كورش عن طلبه للمسرحية، وفعلت ياڤورسكايا الشيء نفسه ، حيث إنها وجدت دور نينا دورًا غير مؤثر، ورأت نفسها في دور أركادينا، مع أن دور نينا هذا فُصِّل تقريبًا ليلائمها (٣).

صمم تشيخوف أن يعطي المسرحية لمسرح مالي، لكن مسرح ألكسندرا قبلها في النهاية دون إبداء تحفظ. إن مثل هذه الصعوبات التي واجهت المسرحية قد تسببت في شهرتها. فمنذ أعوام أحجم أهل الفكر فى بطرسبورج عن حضور أية عروض لمسرح ألكسندرا، ومع أنه كان المسرح الرسمي للدراما الروسية في العاصمة الإدارية للإمبراطورية، فإنه قلل من أهمية الريبرتوار الكلاسيكى الأصلى لصالح الترجمات والاقتباسات، وذلك على غرار ازدراء البلاط الإمبراطوري لكل ما هو روسى. كانت شهرته كمسرح كوميدي، يتميز بعارضيه البارزين وبأدواتهم المبتذلة.

أما نجاحات موسم ١٨٩٥ / ١٨٩٦ فكانت لعروض ثلاثة من دراما الفارْس، وهى: مسرحية "الهجرة الأولى" لـڤيلشكو Velichko، ومسرحية "ڤاڤا"، وهي اقتباس عن مسرحية "بيت" لموباسان Maupassant، ومسرحية "مارتانا زوجة

الجنرال"، وهي تأليف مشترك لكل من فيكتور كريلــوف Viktor Krylov وسافينا Savina، والتي تألقت في أداء دور البطولة الكوميدي [٤]. كانــت باشــينكا بطلــة مسرحية النورس السابقة فتاة متقلبة المزاج هربت من منزلها كي تــصبح مغنيــة أوبرا، وأطلقت الرصاص على نبيل كان قد أغواها، أما نينا زارشنايا Nina Zarechnaya خليفتها، فقد استطاعت أن تنفذ إلى القائمين على مسرح ألكسندرا والجمهور كظــل باهت لباشينكا.

تخلى كريلوف عن وظيفته بوصفه مخرجًا مسرحيًا لصالح إفتخي كــاربوف Evtikhy Karpov، الذي كان شديد التوق إلى إخراج مسرحيات جديدة من تــأليف كُتاب مشهورين[٥]. ولم تكن مسرحية النورس – وهي أولى مسرحيات تــشيخوف الطويلة التي عُرِضت – تحمل اسمًا لبطل مذكر يزين عنوانها. وعلى أية حال، هل تجعل مسرحية "النورس" شخصية نينا محور اهتمام أو أن هناك أفكارًا أكثر عمقًــا قابلة للمناقشة؟ إن كاربوف أراد أن يبث الحياة في المسرحية، وفي الحــال اختــار شخصية نينا كبطلة "مجروحة الفؤاد"، ونظر إلى باقي الشخصيات على أنهم أنــاس "أنانيون وتافهون، انهمكوا في أفكارهم ومشاعرهم التافهة والمبتذلة" [٦] .

استطاع المخرج بصعوبة أن يدرك بهذه الصورة العاطفيــة "تلــك الــدراما والتراجيديا الكامنة في كل صورة للمسرحية" التي أشار إليها نميروفيتش دانــشنكو Nemriovich Danchenko فيما بعد[٧].

وتم تحديد موعد لعرض المسرحية، لكن الموعد إلـــى أكتــوبر، حيــث إن إليزافيتا ليـفكيـفـا Elizaveta Levkeeva طلبت ذلك لتحقيق أرباحها الخاصة. وقــال تشيخوف مازحًا: "إن دور البطلة هو دور لفتاة نبيلة في السابعة عشرة من عمرها، سوف تجسده المستفيدة نفسها" [٨]. وفي الواقع كانت ليفكيفــا ممثلة كوميدية بدينــة تخصصت في أدوار الخادمة العجوز والثرثارة، والأرملة، ولم يكــن لــديها النيــة للظهور في هذا الدور، بل كانت تريد ببساطة عملا جديدا لمؤلف مشهور لتــزداد شهرتها.

كان المؤلف نفسه تواقًا إلى أن تلعب سافينا دور نينا، في حين رآها المخرج في دور أركادينا. وعندما رُشحت سافينا للعب دور نينا فشلت في لعب الدور من البروفة الأولى، وأرسلت في الثامن من أكتوبر عام ١٨٩٦ رسالة توضح أسباب انسحابها : "بعد قراءة المسرحية مرة أخرى، وإلقاء الضوء على دور نينا مرات قليلة، قررت أنني لا أستطيع لعب هذا الدور. لم أكن أرغب في التخلي عن مجاملة المؤلف، وإذا كانت هناك ضرورة لمشاركتي في العمل، فأنا مستعدة للعب دور ماشا"(٩). وفي خطاب منها لسوفورين عللت رفضها بقولها إن دور نينا يحتاج إلى ممثلة شقراء، وإن الشعر المستعار لا يناسبها. وبدقة أكثر، فإنها قد اكتشفت أن تأكيد عمر نينا وصوتها يمكن أن يضعها في هيئة أكثر نضجًا، مما قد يسبب لها خسارة(١٠) .

ولحظة أن حدث ذلك، لم تلعب سافينا دور ماشا، ولم يكن من المتوقع أن تلعبه أبدًا، فهذا الدور دور ثانوي لا يناسب بطلة في مكانتها (بالإضافة إلى أن الممثلة التي رشحت للعب دور ماشا رفضت أن تتنازل عن دورها). ولم يعرض دور أركادينا على سافينا، ربما لأنه دور شديد القسوة في هجائه الساتيرى لبريمادون طاعنة في السن. ووُزِّعَ هذا الدور على ديزيكوفا Dyuzhikova، وهي ممثلة عظيمة في أدوار الميلودراما المثيرة للشفقة، تخصصت في أدائها دور السيدة الجليلة التي تتمتع باحترام جم، لكنَّ أداءها يخلو من المتعة والدعابة. فافتقادها للفتنة والدلال جعلها بعيدة كل البعد عن دور أركادينا (١١).

أراد تشيخوف أن يلعب داڤيدوف دور دكتور دورن، خاصة لأن دور دورن يشتمل على السطور الأخيرة للمسرحية، وأن هذه السطور يمكن أن تبنى أو تهدم المسرحية. أما داڤيدوف نفسه فقد اختار لعب دور سورين(١٢) .

من بين البروفات الثماني التي أقيمت على خشبة مسرح جراند الدوق ميكائيل – وهو منزل فخم استُخدم للدراما الفرنسية– أقيمت بروفتان دون وجود غالبية من يقومون بالأدوار الرئيسية في العرض، وكان سازونوف Sazonov الذي

لعب دور تريجورين – هو الوحيد الذي حفظ دوره عن ظهر قلب. وفي البروفة الثالثة اختيرت ڤيرا كوميسارزيفسكايا Vera Komissarzhevskaya للعب دور نينا، وكان تشيخوف حاضرًا تلك البروفة، وأيضًا نصف الممثلين لا يزالون يحملون النص بأيديهم، وقليل منهم يتطلع إلى مساعدته من حين إلى آخر، تائهين بين سطوره [١٣]. ومعتمدين على نحو كبير على الملقن. وكما صرح بيتر جينديك Petr Gnedich، مدير مسرح مالي، فإن غالبية الممثلين رأوا أن مسرحية النورس ليست مسرحية مميزة: "فقد نظر كل منهم إلى مساحة دوره، ورأوا أن هناك قليلا من الفعل المسرحي، وكثيرًا من الحوار، وأنهم عانوا من اللحى والشوارب والملابس التي أُحضِرت في الدقيقة الأخيرة، وعانوا أيضًا من استظهار الحوار ثم الصعود على الخشبة" [١٤]. لم تكن طريقة هؤلاء الممثلين المخضرمين هي بناء شخصية ما على نحو تدريجي، بل فهم جوهرها الداخلي وإظهاره في شكل حركي خارجي متقن. لكن هذا كان مناسبًا لمسرحية من نوع الفارْس وليس لمسرحية النورس.

اعتقد جنيديك أن الممثلين لم يمنحوا الفرصة لإيجاز تقنياتهم المعتادة، وأنهم قد سئموا من كآبة المسرحية وتقلبها ومللها وتراخيها. كانت متعتهم الوحيدة عند إنهاء الحوار الهادئ، وعندما يمسك كل بالآخر من حنجرته ويبدأ بخنقه، أو يسكب السم في كوب ثم يشربه ويموت متشنجًا، باختصار كانت متعتهم كلما كرروا أحد المؤثرات القديمة الشجية" [١٥]. لقد أعادوا بناء حبكة مسرحية تشيخوف لتصبح كحبكة أغنية غجرية شعبية تُغنى في المطاعم وقاعات الموسيقى، أو لتصبح كحبكة لعرض للممثلة بوشكينا: قصة لفتاة بريئة تم إغواؤها ثم هجرها.

أما بلادة إحساس الممثلين فيما يتعلق بالسمات المبتكرة للمسرحية، قد ظهرت عند رومان أبوللونكسي Roman Apollonsky، ذلك الوسيم الذي قام بدور تريبليف. إن ابتكار تشيخوف يكمن في تصويره للحالة النفسية لشاعر رمزي حديث، وهذا الجزء قد يكون اعتمد على شاعر شاب يدعى ڤيكتور بيبيكوف Viktor Bibikov، والذي مات إثر إصابته بمرض السل عام ١٨٩٢ [١٦]. وبحلول

عام ١٩٠٠ اعتبر دور تريبليف دورًا مرغوبًا فيه بالنسبة إلى صغار الممثلين الذين تخصصوا في أداء أدوار "النهك العصبي" النوراستنيا، من أمثال تزار فيدور Tsar Fedor، وراسكولنكوف Raskolnikov. ولم يعرف أبوللونكسي غير المهتم بالاتجاهات الأدبية شيئًا عن هذا. وفي عام ١٨٠٤، بعد أن أعاد مسرح الفن بموسكو لمسرحية النورس منزلتها كعمل جدير بالعرض على الخشبة، كتب أبوللونكسي بعد فترة طويلة في مقال لا ينسى أن تشيخوف:

الكاتب المسرحي بلا شك أدنى منزلة من تشيخوف رجل الأدب، ومن ثم فإن بعضًا من أعماله لا تصلح لعرضها على الخشبة.. فهو يضع رسمًا تخطيطيًا لهذه الصورة أو ذلك الموقف، وينغمس في أشياء فنية دقيقة لا يمكن تجسيدها على الخشبة. وإضافة إلى ذلك، تكون تلك الأشياء ممزوجة على نحو مكثف جدًا بالخلفية العامة التي لا يمكن أن تكون منفصلة عنها دائمًا. وهذا هو سبب فشل أعماله (١٧).

لم تطلب إدارة المسرح الإمبراطوري أي ديكور مسرحي جديد، فتألف ديكور الحديقة بالفصل الأول من لوحات زيتية "مبتذلة"، أما الديكور الداخلي فتكون من مجموعة متنوعة من مناظر مصندقة قديمة ذات أحجام متنوعة أكبر من أية حجرة طعام أو ردهة حقيقية. وكان الديكور الوحيد الجديد الذي صممه ألكسندرا يانوف Alexsandra Yanov عبارة عن شقة بها منظر يطل على بحيرة في الفصل الأول، ويطل على قصر مالك الضيعة في الفصل الثاني. وجد تشيخوف ذلك شيئًا منمقًا على نحو شبيه بالأوبرا، وكذلك شيء فائق الجمال بشكل يتنافى مع روح المسرحية المتواضعة (١٨).

إن غالبية كتاب المسرح قد قاسوا من المواقف الصادمة عند حضورهم البروفات، ولم يكن تشيخوف هو الاستثناء، فقد اشتكى تشيخوف من أن الممثلين "يمثلون بطريقة مبالغ فيها، وكان عليهم أن يمثلوا ببساطة، فالشيء الأساسي هنا

هو أن يكونوا بسطاء، دون صبغة المسرحية المبالغ فيها... فالشخصيات جميعها بسيطة، أناس عاديون"[١٩]. وكتب سفورين يقول إنه: " تمثيل مثير للاشمئزاز" جعل مضمون المسرحية "محجوبًا إلى حد بعيد". واعترض تشيخوف - على وجه التحديد - على ديوزيكوفا "التي أظهرت لنا أركادينا على أنها امرأة بارعة وحسنة وصادقة لا تشبه أركادينا التي كتبها تشيخوف، في حين أن أركادينا امرأة مخادعة وغير ذكية، وتتحول على نحو سريع من مزاج إلى آخر، أما أبوللونسكي فقد صور تريبليف في شخصية متقلبة ومضطربة. وكان سازونوف الذي لعب دور تريجورين - والذي كان ماهرًا في أدوار الفارْس والأوبرا - غير مخلص في معاناته، وافتقد دوره لأي خط فكري، واعترف كاربوف أن افتقاره إلى الإحساس بالشخصية لم تعوضه التقنيات الفنية[٢٠]. ويقول تشيخوف بأسى: "انظر كيف يمشي أبوللونسكي، لم يكن تريبليف يمشي هكذا... يجب عليه أن يمشي بعصبية... وسازونوف لم يكن يشبه كاتبًا. هل كان تريجورين يشبه هذا حقًا؟ إنه تصرف كنجم مسرح وليس ككاتب... وكان أداء ماشا: أداءً مبالغًا فيه... فكل شيء في شخصية ماشا التي كتبتُها بسيط. إنها البساطة نفسها[٢١].

كانت كوميسارزفسكايا هي الوحيدة التي لم يشتك منها تشيخوف، ومع أنه لم يكن قد رآها من قبل، فإنه أدرك سريعًا أنها ستقوم بدور الفتاة القروية بكل اقتدار، كما تنبأ لها بنجاح عظيم واحتفاء كبير بها بعد مشهد المناجاة في الفصل الأول[٢٢]. "لقد كدت أبكي بفضل ما فعلته كوميسارزفسكايا بأداها الجسدي وصوتها، وشعرت أن صوتي ينتزع مني"[٢٣].

اشتكى النقاد من عدم براعة كاربوف الإخراجية، لكنه حاول إضافة لمسة أصيلة إلى العرض، وخشية من أن ظهور نجّارين على الخشبة يلفون حبل الشراع فى أثناء مشهد المسرحية داخل المسرحية قد يثير الضحك، ويفسد لحظة مناجاة نينا، أحضر المخرج ممثلتين على الخشبة ليرسم نوعًا من الظلال. لكن ذلك أثار سخط تشيخوف: "لماذا؟.. لماذا هاتان البغيتان؟ ألا تفهم، انظر... يقوم النجاران

اللذان أعدّا الخشبة بلف أنفسهم بالشراع بكل بساطة، ثم يقفان في الجانب. هذا كل ما في الأمر!.. وبهذا سوف تقدم لنا ما أردته من ظلال!"(٢٤) .

حاول كاربوف في السنوات اللاحقة أن يبرئ نفسه من الفشل، وادعى أنه منذ قراءته الأولى للنورس – كان منتبهًا لملامحها الرقيقة التي يتخللها حزن توجنيفانى (نسبة إلى شاعر روسيا تورجنيف) متقد في تفاصيلها السطحية، وانتبه أيضًا لبراعة شخصيتها (٢٥). وآثر كاربوف – هو وكثير من المشاركين في إخفاق عرض مسرح ألكسندرا – إلقاء اللوم على الجمهور.

تقيدت ليفكيفا إلى حد بعيد بدوافع مالية في اختيارها لإحدى مسرحيات تشيخوف لإنتاجها، وكانت بقفشاتها وتكشيراتها المثيرة للضحك نموذجًا للضحك الأجوف بالنسبة إلى العامة، الذين عرفوا أيضًا تشيخوف منذ البداية مؤلفًا لقصص مضحكة من خلال صحيفة بطرسبورج (٢٦). وقد عُرف جمهور ليفكيفا المتحمس لها بلقب "الجوستنودفوريانين"، فهم مجموعة من التجار والحرفيين والبائعين القاطنين للمنطقة التجارية جوستني دفور، هم مجموعة من رجال الأعمال المنهكين غير القادرين على الترجمة الدقيقة للمسرحية، فقد جاءوا متوقعين رؤيتهم لدراما الفارس على غرار مسرحية "الطيران الأول"، وعندما خاب أملهم، قاموا هم بتقديم واحدة.

في السابع عشر من أكتوبر عام ١٨٩٦، ارتفعت الستار عن عرض النورس، لم يكن هناك في قاعة العرض سوى عشر أدباء واثنى عشر من معجبي تشيخوف (٢٧). ولم تتأخر الضحكة الأول، حيث كانت ضحكة تكاد تكون مكبوتة انتزعها استنشاق ماشا في أثناء الكلام. وأربكت المشاهد الافتتاحية الجوستنودفوريانين فبدءوا في البحث عن ذرائع لاستثارة الضحك والنحنحة، وانتشر التثاؤب بين أفراد الجمهور. وترددت التساؤلات، ومنها: "إلى متى سيستمر هذا العرض؟"، وارتفعت الضحكات، وكذلك الصرخات التي تطلب الهدوء من الجمهور. أما تعليق سورين على صوته الكريه، وكذلك تذكر شامرايف للظلال التي لم تعجب تشيخوف فى أثناء البروفات؛ فقد أحدثا قهقهات، وكان مشهد مناجاة نينا

(٢) ڤيرا كوميسارزيفسكايا في دور نينا، الفصل الأول، أول عروض النورس، مسرح ألكسندرا، سان بطرسبورج ١٨٩٦.

سخرية عامة، حالت القهقهة دون سماعه. حاولت الممثلة رفع صوتها وجعله أكثر حدة، واستطاعت كوميسارزفسكايا بالفعل إعادة جذب الانتباه، إلا أن أصوات الضحك علت ثانية عند سماع أركادينا تقول: "إن رائحتها تشبه رائحة الكبريت"، وكذلك تزايد الضحك عندما غربت الشمس عن نهاية الفصل الأول، وصاحت قائلة: "لماذا ساد الظلام؟". كان الممثلون مترددين في الظهور على الخشبة، وغادر تشيخوف صالة العرض منتظرًا انتهاءه في مكتب كاربوف.

في الفصل الثاني، عندما أحضر تريبليف نورسًا ميتًا، تساءل أحد الساخرين: "لماذا أصر أبوللونسكي على حمل هذه البطة الميتة؟"، في حين سمع أحد العاملين بإدارة المسرح تعليقًا لأحد الأساقفة: "هذه ليست مسرحية، إنها لا تعبر عن أي شيء". وكان كرسي المُقعدين الخاص بسورين مصدرًا آخر للهرج، وقد أصر تشيخوف على وجوده، حيث جعلت خشبة المسرح المنحدرة الكرسي ينزلق نحو الإضاءة السفلية، وجاءت نهاية الفصل الثاني قاتمة مكبوتة، مما أدى إلى ارتباك وخيبة أمل للجمهور الذي اعتاد إسدال الستار عند لحظة قوية في العرض. ولأن الممثلين تعنيهم مسألة التلقي، فقد بدءوا في القيام بإضافات ارتجالية للحوار، لتمكنهم من التأثير الحي المؤثر فيمن يسخرون منهم. جددت العصابة التي عصب تربليف بها رأسه اللهو في الفصل الثالث، كذلك أسفر تعاقب الإهانات بينه وبين أمه عن تسببه في إثارة اهتياج، وبحلول الفصل الأخير، كان أقل شيء يتسبب في إحداث ضجيج واهتياج. وقوبلت كل حركة من سورين- بما فيها كرسيه المتحرك- بمرح صاخب، وعندما كست نينا نفسها بمفرش المائدة لتكرر مناجاتها التي قدمتها في الفصل الأول، لم يعد هناك قيد للضحك. وسبب السطر الحواري "انفجرت قارورة الأثير" في إحداث ما يشبه انفجار هوميروسي، فانسدل الستار على إثره. لم يكن هناك في النهاية تصفيق، لا شيء سوى الصفير وهمسات الاستهجان، ومزيد من الضحك [٢٨].

وكان ذلك اليوم بالنسبة إلى الصحافة يومًا مشهودًا. فلمدة أسابيع، تكرر نشرة بطرسبورج مقطوعات هجائية تطابق فيها بين تشيخوف وتريبليف، يبدأ أحدهم قائلا: "إنه ليس مؤيدًا للروتين؛ وإنما مدافع عن الأشكال الجديدة"(٢٩). وساخر آخر يطلق على نفسه "جونثان المسكين" حكم على النورس بأنها "مشاهد غريبة وجنونية بما فيها من بداية ونهاية، فهي بحق متقلبة وسخيفة (وقد اقتُبسَت الحبكة من مستشفى للأمراض العقلية)(٣٠)، في حين قام شخص آخر بوصف الفصل الأخير على أنه "دراسة أبوللونسكي، فهناك عشرة ممثلين أو أكثر لم يجدوا ما يفعلوه، فقاموا بلعب اللوتو ثم خرجوا (٣١). فالانطباع الإجمالي الذي أحدثته المسرحية بالنسبة إليهم كان نوعًا من الجنون.

لم يكن جميع الساخرين أشخاصًا محافظين. كذلك أكد المعلق المسرحي المُحنك ألكسندرا كوجيل Aleksandar Kugel أن مسرحية النورس "ليست مسرحية على الإطلاق؛ وإنما هي سلسلة من الحوارات دون غرض محدد"(٣٢). وسفورين نفسه، مع أنه قام سلفًا بكتابه مقال صحفي يعلن فيه نجاح المسرحية، فإنه قد أفضى بعيوب المسرحية في يومياته قائلا: "قليل من الفعل، قليل من التطورات الدرامية الممتعة في المشاهد، وخُصِّصَتْ مساحة كبيرة لحياة تافهة، واسكتشات غير مهمة ولشخصيات غير ممتعة.. إنها مسرحية غير منظمة.. فقد سُرِدتْ جميع الأجزاء المهمة بها" (٣٣).

وبدون توقع نظرية للمؤامرة، يمكن أن أؤكد أنه كانت هناك أجندات خفية وراء معظم ردود الأفعال المتناقضة حول المسرحية، فبتحليل رد الفعل الذي حدث بعد عام ١٨٩٦ بعامين، نجد أن الأمير يورسوف – Prince Urusov – وهو أحد النقاد الرفيعي الثقافة والمتفتحي العقل – يقول إن مسرحية النورس "قد أغضبت كبار رجال الأدب بأفكارها الجديدة، "خاصة بدايات الفصول ونهاياتها غير المتوقعة. وكذلك تشاؤم المؤلف الشديد، وأغضبتهم أيضا" شخصيات غريبة الأطوار" مثل شخصية ماشا، وشكهم في أن تشيخوف قد تعاطف مع تريبليف

ومسرحيته "الرمزية" القصيرة.. والآن في ثلاثينياته، نجد أن تشيخوف قد غرق في دائرة جديدة من الاطلاعات والاهتمامات التي كانت أحيانًا تثير غضب أصدقائه القدامى. كانت الحداثة مصطلحًا إيجابيًا بالنسبة إلى تشيخوف، فقد أصبح قريبًا إلى الممثلين دافيدوف Davydov وسوبودين Sobodin، اللذين كانا مولعين أيضًا بالحداثة. فكلاهما موهوب وماهر، وعلى درجة من الحساسية، وهما دون شك ينتمون إلى الحداثة (٣٤). لقد أحب هوبتمان Hauptmann، وأصبح لديه ميل إلى ميترلينك واسترندبرج، وأبدى اهتمامًا بالرمزيين. ويمكن أن يكون هذا كفيلا بإغضاب الرجعيين، الذين استنكروا بالفعل صداقته بتولستوى Tolstoy.

أشار يوروسوف أيضًا إلى أن صغار الكتاب كانوا غاضبين أيضًا، وذلك لأن "رمزية" تشيخوف لم تكن مبرمجة، وأنه صور تريبليف على أنه فاشل، واعترضوا على افتقاد الشخصيات لهدف بعينه يحدد نزعاتها. وربط الليبراليون بين سفورين وتشيخوف والأحوال السائدة الجديدة، لكن في النهاية، رأى يورسوف أن فشل المسرحية كان نتيجة لمجموعة عوامل عارضة، منها توزيع الأدوار، وعداء الجمهور، وبشكل أساسي "سيكولوجية الشخصيات المركبة، وكذلك الجرأة التي كشف المؤلف بها أسرار الحياة المخزية، مثل البالوعة التي تُبنى عليها القصور" (٣٥).

كانت الليلة الأولى للعرض – وفقًا لوصف تشيخوف الخاص – "ليلة باهتة، كئيبة، رمادية وعديمة الحيوية... كانت الكآبة فيها مكتملة". ولاحظ أحد المراسلين فى بطرسبورج أن "الغياب التام للإحساس بالعمل الجماعي وبالطابع العام" بالإضافة إلى الإخراج غير البارع، قد جعلا العرض يبدو كإلقاء أو سرد لهواة يقع على خشبة مخصصة للمحترفين(٣٦). لكنه مع ذلك كان هناك كثير من الممثلين الذين أُثني عليهم، واستنتج بافيل جايدبورف Pavel Gaidebruov – وهو طالب بجامعة موسكو – أن ممثلي مسرح ألكسندرا قد قاموا أيضا بالأداء بالطريقة نفسها التي أدوا بها في مسرحيات أخرى، وجاء أداء بعضهم على نحو رائع، وأشاد بافيل

بالممثل المعتدل بيساريف Pisarev، والذي قام بدور دورين، ذلك المخلوق الصريح الذي يتمتع بصفات ساخرة وسحر لا يقاوم، وبسيط بشكل طفولي، فكان من الصعب ألا نعفو عن قسوته التي رفض بها تبادل حب الآخرين"(٣٧). أما داڤيدوف فقد جعل من شخصية سورين شخصية حية لا تنسى، "فهو يجبرك أن تنسى أنك في مسرح"(٣٨).

وعلى الجانب الآخر، حاول ڤالاموف Valamov – وهو أحد العناصر الكوميدية في العرض، والذي ابتلى بتضخم كبير في جسده – أن يثير الضحك في كل سطر من سطور شخصية شامريف، ووفقًا لما يقوله جايديبروف، فإن ذلك كان نتيجة للارتباك الواضح: ماذا كان يفعل مثل هذا الممثل في مثل هذه المسرحية؟ "أعتقد أن المفسرين– في عرض "مسرحية النورس"– قد عانوا كثيرًا أو قليلا من افتقاد ڤالاموف القدرة على الفهم. وعلى نحو غير متوقع ازداد الصدع العميق بين الأشكال التقليدية لفن المسرح وما سمي بعد ذلك بالمتطلبات الجديدة للدراما التي قدمها تشيخوف" (٣٩).

وهناك استثناء لـڤيرا كوميسارزڤيسكي التي لعبت دور نينا، فقد كتب إيڤان ليونيتڤ Ivan Leontev – صديق تشيخوف الحميم – يجود بالثناء عليها قائلاً:

> **تشبه الحلم، بل الطيف، نحيلة ذات شعر جميل ووجه شاحب مسحوب، وذات عينين واسعتين مترعتين، حركاتها يائسة متشنجة عصبية، كلامها سريع يقتلع من قلبها بفعل عمق صدقها ... يشعر المتفرجون في أصوات حزنها وعصبيتها بدراما روحية عميقة، وقلق داخلي، وعدم رضا واعتراض غاضب على فظاظة الحياة من حولها، وكذلك نضال في البحث عن حياة جديدة (٤٠).**

دَوّى صوتها الحاد كنداء "موزية(*) الدراما الجديدة" (٤١)، وكانسجام وتري للعرض ككل. تطابقت رغبة الممثلة في تجريب إبداعي مع متطلبات تشيخو العاطفية والفكرية للدراما، إلا أنه سيكون من الخطأ أن نفترض أن أداءها قد كشف على نحو متعمد لمعاصريها عن مدرسة جديدة في كتابة المسرحيات. فعندما أعلنوا إعجابهم بإشراقها، كانوا يصفون تألقها الشخصي. ومع أن البعض طابقها بكلام نينا حين قالت: "إنها صيحة غاضبة من أجل حوار إنساني عميق صادر عن قلب روح إلى روح أخرى"(٤٢)، لم يعلن أي أحد أن هناك أسلوبًا جديدًا للتمثيل تتطلبه مسرحيات تشيخوف.

وحينما اقترح سڤورين على تشيخوف تنفيذ بعض التعديلات على النص، قام تشخيوف – على نحو غير مهذب – بمغادرة المدينة في اليوم التالي، دون أن يجيب عن برقية سڤورين المطالبة بإعادة بروفات النورس(٤٣). وحينما قاوم كاربوف تباعًا إصرار سڤورين على عمل بروفة تنقيحية، قام الاثنان ببساطة بحذف بعض العناصر المتضاربة، والتي تضمنت كرسي سورين المتحرك، والظلال الحية في مسرحية تريبليف، وتكرار مشهد مناجاة نينا في الفصل الأخير.

انتشرت أخبار الفضيحة، لكن جمهور الليلة الثانية – والذي جاء متوقعًا لمستوى متدنٍ، كان لطيفًا وحسن التصرف. كان التصفيق بعد الفصل الأول متناثرًا وضعيفًا، حيث كان الجمهور مرتبكًا ومفتونًا بالمسرحية في آن ، كان يحاول أن يكتشف في العرض ما الذي قد أغضب جمهور الليلة الأولي. وبانبعاث إعجابهم عبر أضواء مقدمة المسرح، أجاد الممثلون في أداء أدوارهم، وبنهاية الفصل الثالث سُمِعَ هتاف يطلب "المؤلف". في اليوم التالي ظهر مقال نقدي طويل لسڤورين لخص فيه مزايا المسرحية ووجّه التوبيخ إلى جمهور الليلة الأولي على تصرفهم الفظ. وفي الحادي والعشرين من أكتوبر استطاعت كوميسارزفسكايا أن تكتب لتشيخوف معلنة: "نجاح تام ومتفق عليه بالإجماع للمسرحية" (٤٤).

(*) الموزية: إحدى الإلاهات التسع الشقيقات اللواتي يحمين الغناء والشعر والفنون والعلوم في الميثولوجيا الإغريقية. (المترجم).

إن كل عرض ناجح يثير أكثر من رد فعل متقلب من قبل الجمهور، ويستدعي أداء أكثر ثقة من قبل الممثلين (٤٥). وقبل أن تنتهي الليالي الثماني المحددة للعرض، طلب كاربوف ثلاث ليالٍ أخري. لكن عائدات شباك التذاكر للأربع عروض السابقة لم تتعدى الثمانمائة روبل، لذلك استبعد مدير المسرح المسرحية من ريبرتوار المسرح.(٤٦) تم إحياء مسرحية النورس بعد ذلك بنجاح في كييف وتاجانروج ومدن أخرى، مما أمد تشيخوف بامتيازات كبيرة، لكن ذلك أثار بداخله عدم الرغبة في رؤية إعادة عرض المسرحية في العواصم.

مسرح الفن بموسكو ١٨٩٨

أسّسَ مسرح الفن بديلاً لمسارح مثل مسرح ألكسندرا. ففى أثناء تناول وجبة غداء طويلة في مطعم سلاف بازار في الثاني والعشرين من شهر يولية، قام كل من الممثل والمخرج الهاوي الثري قسطنطين أليكسيف، المعروف بستانسلافسكي، ومعه فلاديمير نميروفيتش، الذى حاز جائزة في التأليف المسرحى، قاما بوضع قائمة بأسماء المسرحيات ذات القيمة الفنية أو الحاملة لميزة اجتماعية، وخططا لفرقة جماعية خالية من النجوم، مع توافر ممارسة جيدة في الإخراج، بحيث تصبح مجدية في مرحلتي الإعداد والتنفيذ. وكان تشيخوف منذ البداية تقريبًا ضمن خطتهما. وفي البرنامج المقدم لمجموعة المساهمين المستقبليين في مايو عام ١٨٩٨، وضع نميروفيتش قائمة "بالمسرحيات الواقعية" ضمت مسرحيتى النورس وإيفانوف على أنهما المسرحيتان الوحيدتان للدراما الروسية المعاصرة ضمن الريبرتوار المسرحى المخطط له (٤٧).

إن علاقة نميروفيتش الوثيقة بتشيخوف وتعاطفه مع أهدافه الفنية، جعلت ضم أعمال تشيخوف لخطة مسرح الفن ضرورة ملحة، حيث إن نميروفيتش كان يرى أن مسرحية النورس قد شقت طريق نجاحها في ظل تدفق الحياة الروسية

الجديدة. وعلي الجانب الآخر، كان الاحتكاك الضئيل بين ستانسلافسكي وتشيخوف تصادميًا ورسميًا. "إنه من الصعب بالنسبة إليَّ أن أعترف بذلك في هذا الوقت، لم أكن منجذبًا إلى أنطون تشيخوف كثيرًا. لقد وصفني بالمتعجرف والمتحفظ، وبأنني لا أخلو من المكر"(٤٩). وبعد مرور عشرين عامًا على العرض الأول لمسرح الفن، أصر ستانسلافسكي على أن "كل فرد أدرك أن مصير المسرح مرهون بنتيجة هذا العرض"(٥٠). في الوقت الذي كان فيه معيار المصير ماديًا أكثر من كونه فنيًا. لقد بُنِيت الأساطير المحيطة بالعرض الأول هذا بناءً على وصف ستانسلافسكي الرائع الذي ذُكِر لاحقًا في سيرته الذاتية "حياتي في الفن". إن كراهية ستانسلافسكي الأولية للمسرحية وامتناعه عن المساعدة في إخراجها، قد ارتكزت على فشلها السابق. وكذلك كان تشيخوف معارضًا أيضًا لإحيائها (واستلزم ذلك خطابين شديدي اللهجة من نميروفيتش لإقناعه). إن توقف مستقبل مسرح الفن على نجاح هذا العرض، وكونه يمثل العرض الأخير للموسم الأول، بالإضافة إلى عصبية الممثلين الشديدة في ليلة الافتتاح، كل هذه العوامل قد تُوجَت بما أسمته إحدي وكالات الصحافة بـ "النجاح الساحق". وقد أصبحت مثل هذه الأمور بمثابة قصص مألوفة في مثل هذه الظروف. إلا أننا نجد أن قوة تلك الحكايات النادرة قد حجبت المعنى الأكثر عمقًا لهذا العرض، والذي كان له أثر فى طرائق تقديم أعمال تشيخوف فيما بعد، وقد أثر ذلك فى أسلوب مسرح الفن.

رغم مقاومة ستانسلافسكي الأولية للمسرحية، لم يكن هناك اختلاف بينه وبين نميروفيتش على جودة المسرحية، حيث كتب ستانسلافسكي لنميروفيتش قبل ثلاثة شهور من افتتاح المسرحية يقول: "أفهم فقط أن المسرحية جيدة وشائقة، ولكنني لا أعرف عن أي اتجاه تتحدث"(٥١). عَكَسَ هذا الموقف – ليس بأساليب عدائية – الشعور الغالب بأن مسرحية النورس كانت مسرحية مبهمة. وسلم كلا المخرجين بأن المسرحية غارقة في الإبهام بالنسبة إلى العامة، حيث لم يكن يجب عرضها فقط، بل تفسيرها أيضًا. وكتب نميروفيتش لتشيخوف يقول: "أواصل إعادة

قراءة النورس باحثًا عن تلك الجسور التي على المخــرج إقامتهــا لكــي يجعــل الجمهور يعبر دون أن يصبح تلقيه أمرًا آليًا. لم يعد الجمهور أيضًا قــادرًا علــى الاستسلام لجو المسرحية ..."(٥٢). لقد اســتُخْدِمَتْ كلمــة "المــزاج" فيمــا يتعلــق بمسرحية إيڤانوف وعرض النورس الذي أقيم على مسرح ألكــسندرا، ويمكــن أن تكون كلمة مألوفة فيما بعد، إلا أنها كانت لا تزال في ذلك الوقت لفظــة جديــدة. وستصبح كلمة المزاج أداة لها كل الأهمية في نقل رســالة مــسرح الفــن. وقــال مايرهولد فيما بعد إن معالجة مسرحة الفن لمسرحيات تشيخوف قد حددت هويتــه بأنه "مسرح المزاج والحالة النفسية"، وإنه يمكن أن يراق كثير من الحبر حــول إذا ما كان لأسلوب مسرح الفن الخاص بــ "المزاج" دور في إعاقة الجاذبية العاطفية، والتأثيرات المنومة، والإيقاعات الخاصة لمسريحات تشيخوف أم لا (٥٣).

كانت كلمة "فن" في اسم المسرح هي أيضًا كلمة طنانة، وقد وجدها بعــض معاصريه كلمة دعائية. وكما أشار الأمير ميرسكي Mirsky:

> **إنه ينقل عبقًا ما، ويفتقر إلــى الفجاجــة، وغيــاب الهــدف الواضح، وكذلك غياب العوامل الفكرية المنطقية والانعكاسية. كــان أيضا مصبوغًا بتعاليم بالينسكي Belinsky، والتي كان جوهر الفــن فيها هو "التفكير في الصور" وليس التفكير في المفاهيم (٥٤).**

وحتى يكون مسرح الفن مسرحًا فنيًا بهذا المعني، يجب أن يتــضمن إعــادة تنظيم مدروسة وعرض للواقع يخلو من الصبغة التعليمية. لكن منهج ستانسلافسكي التصويري فضلاً عن طرائق نميروفيتش الأكثر تحليلية، كانا قــد حــددا أســلوب مسرحهما.

لقد ظهر الوجه الجمالي حينما قال ستانسلافسكي عــن خطتــه الإخراجيــة لمسرحية النورس أنها ليست نصًا، ولكنها سجل أو نوتة، وقرئت المسرحية كمــا لو كانت سيمفونية أوركسترالية لا يقدم كل عنصر بها معنى صحيحًا، ولكنه يقــدم

جوًا وتأثيرًا. وقد حقق عرض الافتتاح نجاحًا كبيرًا لمسرح الفن، والذي تضمن عرضًا لأحداث موسكو التاريخية خلال القرن السادس عشر، وذلك من خلال شعر تولستوي المرسل تحت اسم "فيدور إيانوفيتش القيصر". وقد رجع نجاح هذا العرض إلى إحياء تلك الفترة بعناية شديدة من خلال تجمع مسرحي وأدوات عتيقة الطراز. لقد ارتد ستانسلافسكي إلى منهج الألماني ماينجن، وسعى إلى أن يقدم للروسيين من معاصريه: التابلوهات الأخاذة والأساليب المعبرة نفسها، والوقفات الخلاقة نفسها، والإضاءة الفاتنة نفسها التي سحرت جمهور تزار فيدور. وأعلن نميروفيتش "نحن بدأنا في حيث انتهي الألمان"، موضحًا أن مسرح الفن كان يطبق طرائق ألمانية قديمة على المسرحيات الحديثة (٥٥).

فهم ستانسلافسكي مسرحية النورس على أنها ميلودراما رومانسية، فقد كانت نينا مخلوقًا بريئًا دُمِّرَعلى يد تريجورين النذل، وكان تريبليف موهبة بيرونية غير مفهومة. ولم تكن هناك محاولة لاستخراج تلك التفسيرات على نحو أساسي من قبل الممثلين، فقد تألفت فرقة مسرح الفن من مجموعة من الخريجين الجدد من جمعية موسكو الموسيقية. وتألفت أيضًا من مجموعة هواة من جماعة ستانسلافسكي للفن والأدب، ولم يكن هؤلاء بارعين بما فيه الكفاية لكي يتمكنوا من إنشاء سمات غنية للشخصيات عبر وقت قصير مضى على إنشاء تنظيمهم الخاص، إلا أنهم كانوا طيعين بين أيدي كلا المخرجين.

واعترف نميروفيتش لتشيخوف في خطاب له في أثناء فترة البروفات أن عرض مسرحية النورس قد اعتمد على القدرات الإخراجية في المقام الأول أكثر من اعتماده على الممثلين. وقد تصادم في هذا الصدد مع رأي سمباتوف يوزين Sumbatov – Yuzhin:

لقد عبر سمباتوف عن رأيه (وأعتقد أنه قد نقله لك)، ومفاده أنها واحدة من المسرحيات التي تتطلب – على وجه الخصوص – ممثلين أقوياء وذوي خبرة، ولا يمكن أن تُنجَز عن طريق الاعتماد على فن الإخراج فحسب.

إنه لرأي غريب! وقد تناقشتُ معه بشدة. وها هي نقاشاتى معـه أوجزهـا في النقاط التالية:

أولاً: كانت المسرحية في أيدي ممثلين أقوياء .... فماذا فعلوا، هل حققـوا نجاحًا لها؟ وبمعني آخر، فقد أسفرت التجربة عن واقع لا يساند رأي سمباتوف.

ثانيًا: لقد فضلتُ دائمًا أن يقوم بالأدوار الرئيسية – مثـل دور نينـا ودور تريبليف – "شباب"، بما يوفرونه من بساطة فنية، عـن أصـحاب الخبـرة والأنمـاط المبتذلة.

ثالثًا: إن الممثل ذا الخبرة في رأي سمباتوف مقيد بأن يكون ذا وعي ذاتي بعملية المسرحة، ورغم وضوح ذلك، سيكون تقديم صـورة "جديـدة" للجمهـور أصعب عليه من ممثل لا يزال مبتدئًا في الابتذال المسرحي.

رابعًا: يفهم سمباتوف على نحو واضح أن وظيفة الإخراج منحصرة فقـط في التلقين، في حين أننا ندخل داخل أعماق أعمـاق كـل شخـصية بالتفـصيل. والأكثر أهمية هو العمل الجماعي والمزاج العام اللذان يعدان أكثر الأشياء أهميـة في مسرحية النورس(٥٦).

إن ما حققه ستانسلافسكي، وفقًا لكلمات نميروفيتش، كان "نموذجًا" مدهـشًا لبدهيته الإبداعية بوصفه مخرجًا، في حين ظل غير متحيز إلى تشيخوف، "أرسـل إليَّ ستانسلافسكي مجموعة مواد غنية وممتعة ومبتكرة تمامًا لإخـراج مـسرحية النورس، والتي لم يكن من الصعب أن ينشدها هذا الخيال المتألق والمتـوهج" (٥٧). وعلي خلاف كاربوف Karpov الذي حرك الممثلين ببساطة مثـل فـيش القمـار، وضع ستانسلافسكي خطة تفصيلية للنص على الورق تحقق كل تفاصـيل المـزاج الفني. ولحظة استكمال كل فصل كان يرسله بالبريد إلى نميروفيتش في موسـكو، والذي بدوره يدرِّب الممثلين عليه، كما لو كانوا آلات موسـيقية فـي أوركـسترا. وكان تعديله الوحيد هو التلطيف من خيال ستانسلافسكي المزدهر، لكنه لـم يغيـر الطريقة التي عولجت بها الصراعات، ووضع سمات الشخصيات العامة. ويـشرح

نميروفيتش لشريكه قائلاً "إن النورس قد كتبت ببراعة شديدة، وإنها تحتاج – في رأيي – إلى حذر شديد في إدراكها. لا أستطيع أحيانًا أن أخلخل انتباه المتفرج عن حياته العادية. فالمتفرج دائمًا أحمق، ويجب أن يُعامَل كطفل" (٥٨).

في الواقع، لا تهتم أي من توجيهات ستانسلافسكي المسرحية، بمسائل الأسلوب، فيما عدا المشهد الذي ضم تريبليف وأركادينا في الفصل الثالث. "فلكي أجعل المسرحية تبدو أكثر حيوية وقابلية للفهم بالنسبة إلى الجمهور، أوصيكم بشدة بألا تخشوا أقصي درجات الواقعية في هذا المشهد"(٥٩). ولأنه مشهد عنف وجداني يعج بالإهانات والشتائم والاتهامات المتبادلة والندم فإن الواقعية التي قصدها هنا يبدو أنها تعني "وحشية" على طراز إميل زولا، أو القسوة الفجة الشديدة بفعل تقنية التمثيل. وفي العرض الأخير تم فعلا تأكيد هذا المشهد على أنه ذروة الأمسية، مثله في ذلك مثل مشهد إيفانوف وآنا.

إلا أن مثل هذه "الواقعية" الفجة لم تتواكب مع الطابع العام للمسرحية الذي تشكل وفقًا لتوجيهات ستانسلافسكي. فالاهتمام بالتفاصيل، وبكل حركة ووقفة أو لحظة صمت، وبطرائق الإلقاء التي تحسنت في أثناء البروفات، بجانب إبراز كل ما في الحياة الواقعية، قد شكّل هذا كله نوعًا من التصوير التنقيطي. ويقدم فسيفولود مايرهولد Vsevoled Myerhold تشبيهًا آخر من فن الرسم. وكان مايرهولد يقوم بدور تريبليف، وهو الدور الذي أراد تحضيره لعرض تخرجه على مسرح فيلهارمونيك عام ١٩٠٦، وقد أشار إلى عمل ستانسلافسكي في النورس بأنه انطباعية تصويرية. في الفصل الأول لم يستطع الجمهور تحديد أين تذهب الشخصيات عندما يغادرون المسرح، فقد كانوا يعبرون جسرًا صغيرًا ثم يختفون في موضع ما في منطقة مظلمة من الأشجار الكثيفة. وفي مرحلة تالية في المسرحية – بينما المنظر الطبيعي غير واضح عبر النوافذ – دخلت الشخصيات يرتدون أحذية الكلوش الواقية وهم ينظفون قبعاتهم ويرتدون الشالات (جمع شال)، بما يدل على مقدم الخريف. ثم تجد زخات المطر الثلجية والبرق في الفناء وعليها ألواح خشبية رفيعة (٦٠) .

وعلي عكس المدرسة الطبيعية التي يجذب فيها إعادة إخراج الواقع الملحوظ الانتباه، فإن لمسات ستانسلافسكي الفردية عند النظر إليها من القاعة، تمتزج لتخلق تأثيرًا مضاعفًا. وقد شبهت ماريانا ستروفا Marianna Stroeva ذلك بطلاء الطبقة الأولي التي تلمع عبر الطبقة الأعلى في رسم زيتي. فكل لمسة توحدت وتوهجت بفضل البريق الأساسي (٦١). وليس ثمة تفاصيل ذات أهمية ودلالة بذاتها، لكنها تبرز لوهلة ثم تندمج في الكل، وكل دال يشير فقط إلى الدلالة المتكاملة الكلية.

أُجريت ست وعشرون بروفة، أدار نميروفتش ست عشرة منها، فى حين تكفل ستانسلافسكي بعشر بروفات. وقد يبدو ذلك تفوقًا كبيرًا أمام البروفات الثماني التي أقامها كاربوف karpov، لكن بالمقارنة بالبروفات التي تطول لمدة عام كامل على مسرح الفن بموسكو، فإن هذا يمثل استعجالاً بالغًا لتحقيق النجاح (٦٢). وكان العرض على مسرح الهيرمتاج، وهو قاعة موسيقية صغيرة بالية في أحد منتزهات موسكو، وخشبة مسرحها ضحلة منخفضة، فلم تسمح بتحقيق طموحات ستانسلافسكي في الرؤية الشاملة (٦٣).

تعرض كثير من أفكاره الجريئة والدقيقة لبعض المخاطر الحتمية فى أثناء الإخراج. فكان من الضروري تغيير المساحة التقليدية لخشبة المسرح لمنع الممثلين من الانحراف نحو أسفل الوسط، أو إلى مقدمة خشبة المسرح، بحيث يبعدون أنفسهم عن محيطهم. وقد تصور ستانسلافسكي قطع الديكور أنه عقبة تحاصره وتعترض الحركة. واتخذ المصمم فيكتور سيموف اتجاهًا أكثر طبيعية إلى حد ما، فحول ديكورات المسرح إلى فراغات حية، وإن كانت تتمتع بلمسات رومانتيكية معينة. وقد حاول ستانسلافسكي في خطته الإخراجية أن يجعل الأحداث تتحرك على عدة مستويات في الوقت نفسه، ولكن بسبب ضيق خشبة مسرح الهيرمتاج، وعدم خبرة سيموف برسم المشاهد الخارجية، فقد اختزلت المستويات الثلاثة للمخرج إلى اثنين: أعلى المسرح وأسفله. واستخدم الترتيب نفسه لخشبة المسرح في الفصلين الأول والثاني، وكانت ملائمة وموفرة للمكان، لكنها سببت متاعب في تفرقة تشيخوف الرمزية بين حديقة تريبليف العشبية والحديقة المفرطة النمو التشجري وموضع أركادينا، وهو الحديقة المشذبة ذات النباتات المعقوفة الشكل.

(٣) الفصل الثاني من عرض النورس لمسرح الفن بموسكو، بإعادة استخدام ديكورات الفصل الأول لسيموف. ماشا (ليلينا) وأركادينا (كنيبر) ، ونينا (روكسانوفا)، ودورن (فشنافسكى) ، وسورين (لوزسكى) ، ومدفيدنكو (تيكوميروف). وتشير الكمبوشة إلى أن الفرقة لا تزال في مسرح هيرمتاج.

تعرضت الإضاءة لمخاطر مماثلة، ففي الفصل الأول أضاء قـرص القمـر عبر فتحة قماشية مستطيلة كما لو كان القمر يرتفع أكثـر فـأكثر ليـذوب عبـر السحاب(٦٤). واحتاج ستانسلافسكي إلى مصباح أيضا، لكن كان على سـيموف أن يجعل الحديقة أسفل المسرح، فأدرك أن هذا الضوء سوف يُظهـر البعـد الثنـائي لشجر الخشب الرقائقي، فنشر الضوء بأسلوب تقليدي(٦٥). وأفسد وهج أنوار الحافة عزم ستانسلافسكي على جعل نور القمر يُحول الشخصيات الجالسة أسفل المسرح إلى صور ظلية. وسوف يشتكى الأمير يوروسوف بعـد ذلـك مـن أن الإضـاءة الحمراء في بداية الفصلين الأول والرابع كانت "زائفة" و"باهتة" و"رديئة"، فحجبـت كلاً من الرؤية والسمع (٦٦) .

أما الإضاءة الأكثر بريقًا في الفصل الثاني فقد فضحت الصور الزيتية غيـر المتقنة والفجة في المنظر الطبيعي لسيموف (وعندما سئل تشيخوف إذا مـا كـان سيموف قد نجح في خلق بحيرة جيدة قال: "حسنًا، إنها رطبة")(٦٧) . واتسعت هـوة مماثلة بين تصور ستانسلافسكي وإدراك سيموف في الفصل الثالث، فقـد خطـط المخرج للديكور بحيث يبتعد عن الجمهور، وتعـج أرضـية المـسرح بالحقائـب وصناديق الثياب، فى حين وضع المصمم تصوره للديكور بحيث يبدو فـى الأمـام بالواجهة، محددًا الركام بحقيبتى سفر فحسب (وسوف يجد ستانسلافسكي في بستان الكرز عقباته في حقائب السفر)؛ ولذا، بدا الديكور المسرحي شبيهًا جـدًا بـالواقع المعيش، حيث أثار لدى المشاهدين شهقة الذهَش. ولقد كانت هذه المفروشات بـلا ذوق أسلوبي، وتبدو منزلية في شكلها وترتيبها، وذلك على عكس الأثاث المسرحى الأنيق على مسرح ألكسندرا. وهي مجهولة المصمم، لكنها رتبت لتعطـى أقـصى قيمة تماثل وعرض.

ويتذكر مخرجو مسرح الفن بموسكو مستوى اسـتقبال المـسرحية علـى مسرح ألكسندرا، عرفوا أن المسرحية داخل المسرحية كانت عقبـة أمـام قبـول الجمهور ورضاه. فيؤكد نميروفيتش أن " التوتر العصبي لتريبليف ونينا لا بـد أن

يسود المزاج الهادئ للآخرين" (٦٨)، لهذا فمنذ لحظة رفع الستار وتوجيهات. ستانسلافسكى تؤكد العصبية، وتتردد كلمة " بعصبية" بالنسبة إلى تريبليف. لقد كان تريبليف قلقًا بشأن افتتاح مسرحيته الصغيرة واستقبالها، وهذا هو ما خفف من هواجس مسرح الفن وعصبيته، بل خفف من عدم يقين الجمهور. وأشك أن ستانسلافسكي ربما يكون قد شارك تريبليف مشاعر الزمالة. وفي عام ١٩٠٥ كتب ستانسلافسكي سطر تريبليف الذي يقول فيه: "لا بد على المرء أن يصور الحياة كما هي وليس كما يجب أن تكون، بل كما تتراءى له في الأحلام"، وكتبه على هذا النحو: "لا بد على المرء ألا يصور الحياة ذاتها كما تسرى في عالم الواقع، بل كما نستشعرها في غموض أحلامنا النهارية ورؤانا ولحظات السمو والتسامي" (٦٩). وكان هذا في برنامج ستانسلافسكي لاستوديو بوفارسكايا. وكان هذا شعارًا رائجًا بين الرمزيين عام ١٩٠٥، لكن فحواه كانت قد ظهرت بالفعل في عمل ستانسلافسكي في النورس عام ١٨٩٨. هذا الخطأ، لكون ستانسلافسكي "واقعيًا"، يتعارض مع تفضيله "للحدس" على "التفاهات العادية المبتذلة"، أو بالأحرى استغلاله لما هو مبتذل ليبدع ما هو حدسي.

وكانت اللحظة الحرجة هي خطاب نينا لروح العالم التي طالما أثارت حالة من المرح الصاخب الشديد في بطرسبورج. وقرر ستانسلافسكي تأهيل المشاهدين لذلك عن طريق عرض "الظلال الصينية" لنينا من خلال ستارة المسرح ومواءمتها مع الحياة اليومية للضيعة، وقد تُليت "بمصاحبة نقيق الضفادع وصراخ الطيور المائية (٧٠). وفضل نميروفتش الصمت مع بعض الاستثناء للنواقيس، وكان هذا تعديلا تبناه ستانسلافسكي. لكنه برر مؤثراته الصوتية قائلا: "ليكن من المعلوم أنى قد أضفت الضفادع فى أثناء المسرحية داخل المسرحية فقط لتحقيق الصمت التام. إن الصمت المسرحي يُعَبَّرُ عنه بالأصوات وليس بانعدام الصوت. فإن كان الصمت غير مصحوب بالأصوات فإنه لن يحقق هذا الإيحاء" (٧١).

عند هذه المرحلة جعل الممثلين الآخرين يديرون ظهورهم للمشاهدين، وهذه خدعة إخراجية ارتبطت " بشرائح الحياة" لأندريه أنطوان. وقد وظف ستانسلافسكي بالفعل هذه الحركة فى أداء الممثلين في القيصر فيدور، لكن هذا الإخراج في هذه الحالة كان عنصرًا تركيبيًا في إعادة إخراج مشهد المأدبة من رسم شهير. وكانت تهدف إلى تحقيق هدف مزدوج، وهو توحيد المشاهدين على المسرح وخارج المسرح، أي كسب مبادرة الجمهور برصد استجاباتهم من خلال ردود الأفعال المخططة لعائلة تريبليف وأصدقائه. لكن – مع الأسف – فسد هذا الانطباع في أثناء الإخراج بسبب التابلوه الذي كان يلزم إضاءته بواسطة أنوار الحافة. حتى إن الأمير يورسوف، المعروف بتحمسه وإعجابه، قد اعترض على مثل هذا التحديث الجريء. "إن الممثلين يتدافعون في ارتباك، ويضطرون إلى الحديث بعضهم إلى بعض بازدراء، وأخذوا يلوون أنفسهم في شكل صور جانبية profile ، وإلا لما كان بالإمكان سماعهم، في حين أن صورهم الظلية التي تضيئها الأضواء السفلية لا تقدم منظرًا جذابًا بشكل خاص" (٧٢). وسوف يظل ستانسلافسكي يصر مستقبلا على إدارة ظهور ممثليه إلى الجمهور ليؤكد أن الشخصيات كانت تحيا حياتها الخاصة في عزلة عن حياة الجمهور.

إن العيش على خشبة المسرح ككائن بشرى وليس كممثل، يتطلب انفصالا في العلاقات المعتادة بين الأشخاص والأشياء. ويرى نميروفيتش أن ستانسلافسكي "كان لديه إدراك ملحوظ لملل اليوم في بيت ريفي، ولتململ الشخصيات شبه الهستيرى، وللوحة الرحيل والوصول والمساء الخريفي. لقد عرف كيف يملأ مسار الحدث بأشياء ملائمة وتفاصيل مميزة"(٧٣).

والعبارة الفاعلة والفاصلة هي "مسار الحدث"؛ فقد ظل كتاب المسرح السابقون – ومنهم أوستروفسكي نفسه – يقسمون فصولهم إلى "مشاهد فرنسية" تتميز بدخول شخصيات رئيسية أو خروجها ، لكن تشيخوف لم يتبع هذا التقليد في النورس. وأحس ستانسلافسكي أن انتباه الجمهور لا بد من اجتذابه في كل

المواضع. وساعدت العلاقة بين الشخصية والبيئة على تنامي تقنية الحدث المتصل. ولم يكن الديكور على الخشبة بمثابة خلفية تعرض أمامها مهارات التمثيل، بل تتوافق – وفقًا لمعنى بودلير– مع الحالات الوجدانية للشخصيات. وبعد سنوات سيوضح الكاتب المسرحي ليونيد أندرييف أن السمة المميزة لإخراجات مسرح الفن بموسكو لأعمال تشيخوف هي ما أسماه: "تشرب" كل شيء على خشبة المسرح للروح، من الشخصيات الرئيسية إلى الصرصار إلى المشعل(٧٤).

شرح مايرهولد روح معالجة ستانسلافسكي لتشيخوف بأنها:

> **الجهاز العصبي الشعري، بل الشعر الخفي في نثر تشيخوف. وقبل ستانسلافسكي كانت الحبكة هي كل ما مثلوه من أعمال تشيخوف، وقد نسوا جميعًا أن في مسرحياته نجد صوت المطر على زجاج النافذة، وضجيج الدلو المنسكب، والفجر المتسلل عبر مصاريع الأبواب وضباب البحيرات، وكلها قد تضافرت وامتزجت بشكل لا يمكن إذابته مع السلوك الإنساني، وتعاونت مع أنشطة البشر. وقد كان ذلك كشفًا حقيقيًا في هذا الوقت(٧٥).**

واعتقد مايرهولد أن مسرح الفن بموسكو قد حقق ذلك فقط في النورس والخال فانيا، وأن عروضه التالية لتشيخوف قد تحولت لتميل نحو الطبيعية المفرطة.

وظلت الستائر تنفرج تقليديا لتكشف عن خشبة المسرح كاملة الإضاءة، بحيث يمكن للجمهور أن يشاهد دون عوائق. وافتتح ستانسلافسكي النورس في الظلام(٧٦)، وأخذ الديكور في الظهور بجلاء بفعل ما قام به كل من: ميدفينكو وسورين وتريبليف وأركادينا من إشعال لثقاب الكبريت. وفي هذه الفترة كان السيجار الذي لا يُدَخَّن – وهو جزء من الإكسسوار – دلالة تقليدية على تحضر الشخصية. أما الكبريت والسجائر الحقيقة التي يفوح دخانها عبر الأنوار الحافة فقد تخطت الواقعية لتربط الجمهور حسيًا بالعالم على خشبة مسرح.

وكان ستانسلافسكي قد خطط في الأصل بحركة متصلة من الذهاب والإياب طوال الفصل الثالث، لكنه اكتشف فى أثناء البروفات أن ذلك يشتت الانتباه، فركـز على ثلاث مواجهات رئيسية بين أركادينا وسورين، وأركادينا وتريبليف، وأركادينا وتريجورين. وفي هذا الفصل بدأ يوفق بين الفاعلية المسرحية والصدق النفسي. وكانت ملاحظته على توعك سورين قوله: "قم بتمثيل هذا المشهد بكل واقعية ممكنة لخداع الجمهور حتى يعتقدوا أن سورين قد مات. فهذا سوف يعتصر أعصاب الجمهور ويركز اهتمامه على أحداث خشبة المسرح(٧٧). وكما تمنى ستانسلافسكي، كان الصراع "الواقعي" بين الممثلة وابنها هو أول مشهد يقطعه تصفيق الجمهور. ورتب الرحيل في النهاية كمشهد زحام على أسلوب ماينnجن Meiningen. ورأى بعض النقاد أن إغلاق الأبواب بعنف يذكرهم بمشهد المخدع فى درامات الفارس.

انقضى الفصل الرابع بكامله في جو من المطر والرياح، فى حين يضيف ستانسلافسكي برهات الصمت ليجعل المؤثرات الصوتية أكثر وضوحًا. وأخذ يبرز بتوجيهاته المسرحية هذه البرهات بحيث تمتد من خمس إلى خمس عشرة ثانية؛ بما مكن السامعين من استشعار وجود شيء ما خلف الحوار الذي يبدو مبتذلا، ومكن الممثلين من أن يجدوا تبريرًا داخليًا لأنفسهم. وارتفع ستار كل فصل ونزل عند لحظة صمت مدتها من عشر إلى خمس عشرة ثانية؛ لتعطى إحساسًا باستمرار الحياة. وتوافقت كلمات الوداع لنينا مع صفير الرياح بعدما فتحت الأبواب الفرنسية. وبمجرد مغادرتها "ظل تريبليف ساكنًا لمدة خمس عشرة ثانية، ثم أسقط الكوب من يديه" (٧٨). وقد اتخذ قرار الانتحار خلال فترة الصمت الطويلة تلك، وترك المخرج للممثل حرية إتمام ذلك. وجاء المنظر الديكوري لسيموف في الفصل الأخير أقرب ما يمكن إلى المتطلبات التي ينشدها العرض: فهناك الحجرة التي تذكرت فيها أولجا كنيبر بالقول: "لقد أردت أن تخفي نفسك داخل شال" (٧٩). وفي هذا الفراغ البارد الخاوي، كانت اللمسة الوحيدة الدافئة هي عمل تريبليف بالحجرة أسفل يمين. وقد تفهم كثير من النقاد توافق الشخصيات والأشياء، وأقرت مجلة مذكرات موسكو الرقابية بشيء من الازدراء، أنه "يمكن أن يشعر المرء في مشية الشخصيات وفي حركاتهم وكلماتهم وأصواتهم مشاعر الأسى والكآبة التي كادت تصل إلى حد الجنون.

(٤) ديكور سيموف الكئيب وغير المتناسق للفصل الرابع من عرض النورس لمسرح الفن بموسكو. قارن ذلك بالديكورات الأكثر تقليدية بمسرح ألكسندرا، شكل ٨. فشناشكي في دور دورن، مايرهولد في دور تريبليف، لوزسكي في دور سورين، راقسكايا في دور بولينا، ليلينا في دور ماشا.

وتُوافق هذه النغمة السائدة صفير الرياح في المداخل، وأصوات نواقيس الكنائس، والظلام النصفي الذي ساد خشبة المسرح، وصوت الطلقة التي أنهى بها بطل المسرحية حياته"(٨٠). ويسجل الناقد سيرجى جلاجول Sergey Glagol بمزيد من الحماسة قوله: "مساءً؛ تهب رياح الخريف مزمجرة بالنوافذ ... ونار المدفئة ترتجف. وهم يلعبون اللوتو، وكانت صيحاتهم بالأرقام مسموعة... ووفقًا للأكليشيهات المسرحية فيجب على الشخصية أن تُجعجع وتهذي، إلا أن ذلك قد تم بواسطة الرياح والنار". ولم تقطع لحظات التوقف المطلوبة – التي ملأتها هذه العناصر – الأحداث، بل دفعتها بحيث تضافر الحوار مع صوت الطبيعة. "وفي بعض المَشاهد... تصمت الشخصيات دقائق قليلة. فيما قد يبدو هرطقة لا درامية، إذ تدمر التقنيات الأساسية للأعمال للمسرحية ... ففي الحياة قد يصمت المرء لساعات متصلة، وهذا الصمت له مغزى ودلالة عميقة"(٨١). لقد استُبدِلَ الزمن الحقيقى بالعبارة المسرحية "دعنا نكمل".

ووصف أحد أشد المعجبين بمسرح الفن – وهو نيكولاي إفروس – إيصال المعنى من وراء الحوار بقوله:

> **بمجرد مشاهدتك لا يمكن أن تنسى الأسى العميق والشعور العجيب الرهيب، الذي يأتي رجع صداه في داخل روحك من هذه الالتفافات الصامتة، والتي غالبا ما تمت على إيقاع الفالس لماشا، وما صاحب ذلك من موسيقى كوستيا المنسابة من الحجرة المجاورة. لقد أخذت تتحرك وتدور مرات ومرات عدة على إيقاع الفالس. وكان هذا كل ما في الأمر... ولم تكن حياتها المشوهة أكثر ألمًا في أى وقت مقارنة بهذه اللحظات التي انقضت دون حوار (٨٢).**

وكان ستانسلافسكي يتشبث بولع بمؤثرات خشبة المسرح بالرغم من كل تمسكه بالصدق الفني. فقد حدث أن انقطع حديث نينا أربع مرات وفقًا لتوجيهاته،

وهي تسرد قدرها المأساوي بضحكات تتساب من الغرفة المجاورة. وقد أقر بأن "هذا تأثير فج جدًا، لكنه له أثره في الجمهور. وبالطبع أنا لا أصر عليه". وتكرر الناقوس الذي ظهر في الفصل الأول عندما كانت تلقى مناجاتها: "وهذا الأثر ليس ذا مستوى راق هو أيضًا!!!". ويتميز إسقاط تريبليف للكوب من يديه بأنه "مجرد تأثير مسرحي ضئيل!!!". وفي النهاية يحدد ستانسلافسكي وقفة طفيفة لتسبق كشف دورن عن انتحار تريبليف "لكي يضع الجمهور على أقصى حافة التشويق"(٨٣)، وقد وصل هذا التشويق لحظة نزول الستار إلى ذروته حسبما أراد تشيخوف.

لقد استشعر المشاهدون ذوو الحساسية الأدق منذ البداية "وجود شيء شاعري شجي مميز يخفق له القلب... وهو قوة لا تنكر، *قوة* فوق شفهية، ربما *موسيقية*، لكنها مميزة تصدر عن خشبة المسرح، وذلك بالرغم من ارتباك المشاهدين في الليلة الأولى للعرض في أثناء الفصل الأول، ومع أن نجاح النورس كان لا يزال محل شك بعد عرض المسرحية داخل المسرحية"، وذلك حسبما يرى بوريس زايتسيف Boris Zaitsev (٨٤). ونست كاتبة أخرى، وهي تاتيانا شبكينا كوبرنيك Tatyana Shchepkina Kupernik، منذ اللحظة الأولى أنها كانت في المسرح، كما لو كانت "تحيا الحياة، وكنا جميعًا نشاهدها بالمصادفة"(٨٥). ولأول مرة كان جمهور المثقفين والمهنيين يشاهدون "أسلوب عيشنا الآن" وهو يقدم بعناية وبشكل كان غزيرًا وافرًا في الماضي فحسب. ويكتب المحامي كونوفيتسر Konovitser(٨٦) قائلا: "لقد كان كل فصل لوحة فنية تعج بالأبهة والجمال". وفي أثناء الاستراحات ازداد توقع معين رويدًا رويدًا، حيث سعى الجمهور حول "وجوه الفتيان والفتيات في عيد الميلاد، وفي النهاية (ولا أمزح بحق السماء) كان من الممكن تمامًا أن تتجه نحو سيدة لا تعرفها أبدًا وتقول لها "حسنا"؟ هل أعجبتك المسرحية؟"(٨٧).

ويكتب محامٍ آخر بعد إلقاء دورن آخر سطوره ويقول: "لقد كدت أجن، فأنا لم أشهد قط مثل هذه النهاية الجريئة، وقد ظللت بمفردي لفترة طويلة على مقعدي

شبه ناسٍ متى انطفأت الأنوار..."(٨٨). ومع آخر إسدال للستار كانت هناك برهة توقف طويلة ثم تصفيق عاصف. بل إن إفروس الرزين نفسه قد وثب من فوق مقعده صائحًا بضرورة إرسال تلغراف تهنئة إلى تشيخوف. لقد تأكد نجاح المسرحية والمسرح، وأخذ بائعو التذاكر ينشطون من اليوم التالي. وغرق تشيخوف في وصف أصدقائه للعروض، وكان نميروفيتش دانشنكو في حالة نشوة، وقال:

لم نفقد كلمة أو همسة، لقد تأثر الجمهور بالجو العام وبالقصة [...] بل بكل فكرة وكل شيء فيه ذاتك. إنك الفنان، إنك المفكر، إنك باختصار كل شيء، كل حركة نفسية. لقد استحوذت على الجمهور تمامًا [...] إن النغمة العامة "أدبية" جدًا ورصينة. لقد استمعوا إلى المسرحية بشكل عجيب مدهش كما لم يحدث في أية مسرحية من قبل"(٨٩).

ويؤكد شاهد أقل تحيزًا – وهو الأمير يوروسوف – أن " الناس سوف يكتبون عن النورس بعد رحيلك بكثير... لقد بدت في بعض اللحظات كما لو أن الحياة ذاتها هي التي تتحدث عبر خشبة المسرح، وهذا أقصى ما يمكن أن يقدمه المسرح"(٩٠).

إن ثمة إجماعًا على أن جوائز تكريم التمثيل كانت لصالح ماريا ليلينا زوجة ستانسلافسكي في دور ماشا، وإسوفات تيخوميروف Isofat Tikhomirov في دور مدفينكو، وأولجا كنيبر في دور أركادينا. وكانت كنيبر صغيرة جدًا لأداء دورها، لكن شخصية أركارينا المتكلفة المصطنعة شكلت نقدًا لخشبة المسرح الاحترافية. أما تريبليف بتمثيل مايرهولد، والذي جسده بحيث يكون "رقيًا" مؤثرًا واهنًا بشكل واضح"(٩١)، فقد نال المديح لتوهجه، وإن كان بعضهم اعتقد أنه اصطنع عنصر التوهج هذا. وشعر معظم المحافظين أن العرض بكامله تشوبه الكآبة، إذ عمد المخرجون إلى مضاعفة آلام العيش وحولوا كل الشخصيات إلى "أفراد منحرفة نفسيًا وشاذة"، وحولوا خشبة المسرح إلى "غرفة استشارة للمرضى العقليين.

ويشعر المرء في حركات الشخصيات، وفي مشيتهم، وفي كل كلمة ينبسون بها، وكل صوت يصدرونه، يشعر بمدى ضياعهم وحيرتهم: إن حالتهم الشاذة تلك تقارب الجنون... ويطيع الممثلون ما يريده المخرجون، ولهذا كانت شخصياتهم مطموسة تماما"(٩٢). بمعنى آخر، فإن الشخصيات كان عليها ملء خشبة المسرح بدلا من تحقيق النجومية.

ويرى البعض أن دورن الذي يشير إلى صديق تشيخوف أيام الصبا الذي يدعى ڤيشناڤسكي، كان يصور – إلى حد بعيد – المتحذلق التقليدي المتميز بالفن الزائف... وغياب الإخلاص، وهو كل ما يمكن أن يصالح المُشاهِد مع زيف العروض المسرحية"(٩٣). ولكنه لم يستطع طمس ذكرى بيساريڤ Pisarev في دور مسرح أليكسندار. لقد أراد نميروڤيتش في الأساس أن يلعب ستانسلاڤسكي – "الممثل التقني المذهل" – شخصية دورن، حيث إنه دور يتطلب مزيدًا من الخبرة والتحكم (٩٤). فقد كان هناك الممثل المأسوي الإقليمي دارسكي Darsky هو الذي لعب دور شايلوك بلكنة يهودية لمسرح الفن، ومثل دور تريجورين أول مرة. وثبت أن عادات دارسكي المهنية تتنافي مع مسرح الفن بموسكو، فترك الفرقة. وعندما اضطر ستانسلاڤسكي إلى الاضطلاع بدور تريجورين قام ڤشناڤسكي بدور دورن. واتفق النقاد وأصدقاء تشيخوف على إخفاق ستانسلاڤسكي في فهم دوره. فقد قدم دورن الفنان البارع والمغرى الواثق بذاته، لكن بلا أي قدر من التردد الخجول المنزوي الذي أراده تشيخوف. ولم يعرض انفعالاً خاصًا بشخصية أي مؤلف، وإن كان قد بدا في بعض المواقف أنه يحاكي تشيخوف. ووصفه أحد المراسلين بأنه متهور، ووصف ماريا روكسانوڤا التي أدت دور نينا بأنها "حادة جدًا، وتفتقر تمامًا إلى التعقيد والتموج الذي يمثل روعة الفن"(٩٥).

لقد كانت روكسانوڤا بلا خبرة، وهي إحدى تلميذات نميروڤيتش الذي أسماها دوز Duse الصغيرة، وقد كانت متكلفة مصطنعة، وتركت الفرقة عام ١٩٠٢. وبالرغم من كل حرص ستانسلاڤسكي، ومن وجود منصة وحجرية صغيرة وفرها

سيموف لمنولوج نينا ليعطى إيحاء بالجانب النحتى، فإن الضحكات انسابت في هذه اللحظة في ليلة الافتتاح على مسرح الفن، لأن روكسانوفا أخـذت تـئن وتنتحـب لتجعل المُشاهِد الأكثر حسن نية لا يقاوم إمكانية التحكم في نفسه (٩٦) .

وشارك تشيخوف الذي تأثر بهذه الآراء أصحاب هذه الرؤى عنـدما شـاهد عرضًا خاصًا له على المسرح الدولي، فقد اشتكى من أن تريجـورين الـذي أداه ستانسلافسكي كان شديد التأنق والرسمية، "وأخذ يتجرجر علـى خـشبة المـسرح كشخص مشلول"(٩٧).. ووصف له حقنًا بزيت العنبر حتـى يـشفى مـن عجـزه الجنسي. ولم يكن لديه شيء طيب ليقوله حول روكـسانوفا، فـي ظـل ذكريـات كوميسارزفسكايا التي كانت لا تزال عالقة بالذهن. فتفسيرها لم يكن أفضل بعـدما حذف ستانسلافسكي سطرها القائل: "إنني نورس بحري. لا، لست كـذلك، إننـي ممثلة. نعم، أنا تلك". وأصر تشيخوف الـذي هالتـه سـرعة الأداء علـى إنهـاء المسرحية بالفصل الثالث قائلا "أرفض السماح لكم بأداء الفصل الرابع" (٩٨).

لقد كانت انتقادات المؤلف الملحوظة الوحيدة المريرة في جوقة التهاليل، وقد كتب الرسام ليفتان Levitan – الذي شاهد عرضًا لاحقًا بعدما اشترى تذكرة دخول بضعف ثمنها الرسمي– قائلا:

> **الآن فقط يمكنني أن أفهم [المسرحية]، فالقراءة لـم تـسبب لدى انطباعًا خاصًا عميقًا. لكن المسرحية هنا أُعِـدَّ لهـا بعنايـة، وعُرِضت على خشبة المسرح بجمال، ونظمت بأدق تفاصيلها، وقـد كان لهذا انطباع عظيم . فكيف أخبرك أنى لم أستعد ذاتي بعد؟ وكل ما يمكن قوله أنى قد عشت أكثر اللحظات الفنية سـموًا وتـساميًا عندما شاهدت النورس. وهذا الأسف ينبع من المسرحية مثلما ينبع من الحياة عندما تتفحصها بدقة. لقد كان كل شيء رقيقًا دقيقًا جدًا، حتى الجمهور، جمهورنا – جمهور أومنت Aumont وكورش Korsh – قـد استوعب ذلك، ووجد نفسه في كنف عمل فني حقيقي، أما المخـرج**

ودقته المدهشة، فلا يسعنا سوى إغداق الشكر له، وإن كانت الهفوات القليلة غير مهمة، فالمسرحية لم تكن لتعرض بمثل ذلك المستوى على مسرح مالى Maly. إن مسرحيتك لتثير أقصى الاهتمام الحي، وهذا أمر واضح...(٩٩).

وتعد ملاحظة ليفتان بشأن الجمهور مفيدة، فالجمهور عند أومنت وكورش كانوا من الطبقة الوسطي الحسنة النية والجيدة التعليم، لكن ليسوا بالضرورة من "المثقفين" وذوى الاهتمامات الجادة التقدمية بالقضايا الاجتماعية والفنية. وإذا استجاب عموم الجمهور لتشيخوف، فإن هذا يمثل نجاحًا باهرًا بالفعل. لكن ممثلي مسرح الفن اعتبروا أنفسهم أعضاء في طبقة مثقفة، على عكس المهني المتوسط الذي لا يكاد يكرس ذاته لمهنة بعد مغادرة المدرسة الابتدائية، فقد ذهبوا إلى صالات الألعاب وقاعات الموسيقى، وجاءوا من خلفيات أسرية محترمة. وعُوِّضَتْ قلة خبرتهم التقنية في النورس بتبادل المشاعر مع الشخصيات(١٠٠). لقد جعلوا المؤلف يتحدث اللغة نفسها كما تذكر نميروفيتش بعد ذلك بأربعين عامًا: "عندما مثلنا تشيخوف أول مرة كنا جميعًا (تشيخوفيين)، لقد كان بداخلنا وتنفسنا معه الحماسة والهموم والأفكار نفسها" (١٠١).

في المقابل، قدمت عروض مسرح الفن بموسكو لأعمال تشيخوف بداية من النورس، قدمت للجمهور ما كان يتمناه المؤسسون: المدرسون والأطباء وطلاب الجامعة والمصلحون الزراعيون. وفي يوم العرض الأول النورس كان في صندوق التذاكر ستمائة روبل فقط، وفي الصيف التالي، شاهدت شيبكينا كوبرنك الميدان المقابل لمسرح الهيرمتاج وهو متكدس بـ

البشر، وخاصة الشباب والطلاب وطالبات المدارس المختلفة اللاتي قضين الليل كله هناك، وبعضهن يسترخين على الكراسي المنثنية، فى حين يحمل الآخرون كتابًا وفانوسًا، وتجمع البعض يرقصون ويستدفئون – لقد عج الميدان بالحياة – حتى يمكنهم بذلك

الحصول على التذاكر في الصباح الباكر ، ثم يهرولون إلى أعمالهم دون أن يعوقهم سهرهم هذا [١٠٢].

هذه الاستجابة هي ما كانت فى ذهن تشيخوف عندما كتب إلى أولجا كنيبر قائلا: "أرى أن مسرحك يجب ألا يقدم شيئًا سوى المسرحيات الحديثة فقط، ويجب أن تتعاملي مع الحياة المعاصرة. حياة المثقفين نفسها التي لا تعالجها المسارح الأخرى بشكل مكتمل بسبب عدم ذكائهم، وإلى حد ما نقص موهبتهم [١٠٣].

لقد كانت النورس – كما يقول فشنافسكى – "مسرحية الحياة أو الموت بالنسبة إلى مسرح الفن"[١٠٤]، فنجاحها حول مسرح الفن فى هدفه أن يعرض النسخ المبهرة من الكلاسيكيات إلى دراسة الحياة الحديثة. ويرى ستانسلافسكي دائمًا أن النورس هو العمل الأكثر تكاملا وشاعرية من بين عروضه لتشيخوف[١٠٥]. ومثلما توقع جينديتش Gnedich في مجلة نيوتايمز، فإن إعادة تأهيل النورس كانت "تعهدًا بمستقبل مبهر ليس لمسرح واحد بعينه فحسب، بل للمسرح الروسي عمومًا. لقد دخل العمل في المسرح طورًا جديدًا... واتُّخِذَت الخطوة"[١٠٦].

الفصل الثالث

ليالى موسكو "مسرح الفن بموسكو" (١٨٩٨ – ١٩٠٥)

طالما حاول المسرح ما قبل التشيخوفى عرض الدراما التشيخوفية بطرائقه المعتادة، فقد ظل تشيخوف في محيط الممارسة المسرحية. ولم يمكن حل معضلات الكشف عن طبيعة مسرح تشيخوف إلا عندما مثل الممثلون التشيخوفيون، أو إذا شئنا الدقة عندما جاء فريق التمثيل الموحد ذى الطابع التشيخوفى.

باقل جايدبروف Pavel Gaideburov[١]

الخال فانيا

بالرغم من الدين الذي يدين به مسرح الفن بموسكو لتشيخوف فإن العرفان بالجميل لم يكن متبادلاً. ومع أن نجاح مسرحية النورس قد أعاد الثقة بقدراته في التأليف المسرحى فإن حذر تشيخوف من الالتزام وسخطه على عروض ستانسلافسكي وروكسانوفار Roksanova منعاه من أن يجعل هذا المسرح مقرًا رسميًا لأعماله. وقد كان هناك التماس متكرر لمسرح "موسكو مالي" لكي يكتب تشيخوف مسرحيات لبعض الفنانات، وفي فبراير عام ١٨٩٩ سأله مدير المسرح المعين حديثًا أ. م. كوندارتيف A. M. Kondratev "بكل تواضع" بأن يسمح له الموسم التالي في عرض مسرحية الخال فانيا، وهى تنقيح تشيخوف لمسرحية "شيطان الغابة"، وأكد كوندراتيف أن كل ممثلي مسرح مالي ألحقوا التماساتهم بالتماسه كذلك[٢] .

ورضخ تشيخوف (في النهاية) وعهد بالمسرحية إلى سمباتوف يوزين Sumbatov – Yuzhin، وهو من المؤمنين بموهبة تشيخوف، والذي شعر مع ذلك

أن أسلوبه تطلب "نوعًا مختلفًا من التمثيل"، واعتبر مسرح الفن بموسكو أن سيماتوف عدو له؛ لأنه أدان باستمرار البدع الفنية وغالى من شأن استقلال فردية الممثل فوق مطالب المخرج(٣).

وحيث إن مسرح مالي كان مسرحًا من مسارح الدولة فلذلك عهد بقرارات الريبرتوار إلى لجنة رسمية ينبغي أن تتخذ قراراتها بالإجماع إذا كان لمسرحية أن تعرض أو لا. وفي عام ١٨٩٩ كانت اللجنة تتألف من أربعة أعضاء، كان بينهم أستاذان من جامعة موسكو وهما سمباتوف ونميروفيتش دانشنكو Nemirovich – Danchenko، والذي منذ تأسيس مسرح الفن بموسكو كان يؤدى مهمته بدون أجر – وعارض رئيس اللجنة عرض الخال فانيا؛ لأنه وجد أن إطلاق النار على الأستاذ سيريبرياكوف أمر شائن. ولذلك فإن سيمباتوف – الذي ابتهج بينه وبين نفسه للطريقة التي ركز بها تشيخوف على "النفعيين الأكاديميين"(٤) – اقترح أن يقوم مدير مسارح موسكو الإمبراطورية بتمويل الخال فانيا، حيث إنه يتمتع بحق عرض أي عمل مهما كان قرار اللجنة. ووافق المدير لكن تشيخوف نفسه – الذي استاء مما اعتبره نقدًا مؤلمًا – احتج على الحذف المطلوب عمله في تشويه فانيا لسمعة الأستاذ سيريبرياكوف.

وعين المدير بعد ذلك سيبماتوف رئيسًا للجنة، وكلفه ببحث المسألة. وفي جلسة جديدة صوت سيمباتوف لصالح الخال فانيا، وصوت ضدها الأستاذان الآخران، وقدم نميروفيتش الغائب استقالته بعد يومين. وساعدت الاستقالة نميروفيتش أن يتجنب اتهامات صراع المصالح؛ لأن مسرحية الخال فانيا لم يمض أسبوع إلا وقد بدأت بروفاتها بمسرح الفن.

لم يمنع فشل إيفتخى كابوف Evitkhy Karpov في مسرحية النورس من دخوله في شجار، وحاول الحصول على موافقة بعرض فانيا على مسرح ألكسندرا، وبخاصة لأن كوميسارز يفسكايا Komissarzhevskaya كانت متلهفة على

لعب دور سونيا[٥]. ووافق تشيخوف على ذلك، واقترح أيضًا أن يقوم بدور أستروف جي Ge أو سمويلوف Samoilov (وهو دور لعبه بالفعل في مسارح الأقاليم)، وأن يقوم بدور فانيا الممثل التراجيدي الرومانسي جوريف Gorev، وأن يقوم سازونوف بدور الأستاذ (البروفيسور) والذي كان شريرًا مثل تريجورين، ودور دافيدوف يقوم به وافلز (وهو اختبار ملهم لفريق التمثيل)[٦]. وردًا على ذلك أوضح كاربوف أن جوريف وجي كانا بلا أمل "ينبغي أن نولى هذه الأدوار كثيرًا من التفكير... ما رأيك في أن يقوم دافيدوف Davydov بدور الخال فانيا، وأن يقوم سازونوف Sazonov بدور أستروف؟ فلتكتب إليَّ بصراحة"[٧]. وافق تشيخوف، ولكنه كان أقل حماسة بشأن "الأجزاء التي حُذِفَت لأنها غير مهمة"، والتي طلبها كاربوف. وعندما كانت هذه المفاوضة سارية ذهب جمهور بطرسبورج – مع ذلك – لرؤية أول عرض لمسرحية فانيا بالنسبة إليهم على مسرح الهواة. وبمبادرة من دافيدوف قامت "جمعية القراءة الفنية والموسيقى" بعرض الخال فانيا في ٨ يناير ١٩٠٠، دون إعلان في الصحف، وفي قاعة صغيرة. وأدى نجاحها إلى أن تخطط الجمعية إلى إعادة عرضها.

ولم يُعَدْ هذا العرض ولا عرض مسرح ألكسندرا، وافتُتِحَتْ مسرحية الخال فانيا على مسرح الفن بموسكو (في ٢٦ أكتوبر ١٨٩٩). ونقل نميروفيتش بالتفصيل إلى تشيخوف أن العرض له "أهمية كبيرة في وجود مسرح خاص بي[...]، فأنا أرى العرض بوصفي مؤسسًا أكثر من كوني مخرجًا، ولذا أهتم بمستقبله"[٨]. كما كان نميروفيتش يأمل اعتراف تشيخوف بالفرق بين عمل كاربوف المأجور وتكريس مسرح الفن؛ ولذا أعطى تشيخوف حق عرض فانيا فقط لنميروفيتش، والذي أبلغ المدير على الفور بالمسارح الإمبراطورية باحتكاره هذا. ولقد أطلق كاربوف على نميروفيتش أنه كلب في المزود، لأنه مثل الكثيرين في المؤسسة المسرحية اعتبر مسرح الفن تقليعة عابرة.

أدت حركات نميروفيتش الخفيفة إلى اقتراب تشيخوف خطوة من أن يصبح المؤلف المسرحي لمسرح الفن. ومع أن الباحثين في النصوص متأكدون بقدر معقول أن تشيخوف كتب ڤانيا قبل النورس، فإن المسرحية الأولى أكثر إبداعا وابتكارًا. فلقد تحولت الورطات الميلودرامية لشيطان الغابة إلى علاقات أكثر براعة، وتحولت الأحداث الخارجية إلى تطورات داخلية. وتذكرت الممثلة التي شاركت دور سونيا مع ليلينا أنه عند عمل بروفة الفصل الثالث ركعت على ركبتيها عند إلقاء حوارها: "لا بد أن يكون الإنسان رحيما يا أبي". وقبّلت يد سريبرياكوف، فتدخل تشيخوف قائلاً:

"ينبغي ألا تفعلي ذلك، فليست هذه دراما. إن المعنى برمته والدراما برمتها للشخص داخلية، فهي لا توجد في الظواهر الخارجية. كانت هناك دراما في حياة سونيا قبل هذه النقطة، وهناك دراما بعدها، ولكن هذا مجرد حدث يعقب حادثة إطلاق النار. وحتى إطلاق النار ليس دراما؛ ولكنه حادثة"[٩].

وفي هذه "المشاهد المأخوذة من الحياة الريفية" تحولت بؤرة الاهتمام من المكائد والمؤامرات إلى تصوير أكثر إيحاءً لجماعة تكافلية، وإلى ما أسماه أوسيب ماندلشتام Osip – Mandelshtam فيما بعد "قرابة" تربطهم معًا[١٠].

شعر تشيخوف بالراحة في قدرته على إسداء النصح في أثناء بروڤات ڤانيا، وأغدق النصح على أولجا كنيبر حول كيفية أدائها لدور إلينا: فالدكتور مفتون بجمالها، ولكنه ليس الصبي المجنون الذي مثله ستانسلافسكي وهو يعرف في الفصل الثالث أن إلينا سوف تغادر إلى الأبد. ولم يتم اختيار مايرهولد ضمن فريق تمثيل ڤانيا (وإن كان قد لعب دور أستروف في الأقاليم)، ولكنه أكد لتشيخوف أن الشعور السائد بين الممثلين هو "أن تمثيل شخصية من شخصيات تشيخوف شيء مهم وممتع مثل القيام بدور هاملت لشكسبير"[١١]. حينما اختير لدور

عصابي في مسرحية هوبتمان Hauptmann "حيـاة منعزلـة" استـشار مايرهولـد تشيخوف في تفسيره. ومن بين التعليقات الواعية حول كيفية نقل القلق على خـشبة المسرح، علق تشيخوف قائلاً: "الآن كل إنسان متحضر، وحتى أكثر الناس صحة، يشعر بهذا الهياج، وبشكل أخص في منزله وأسرته؛ لأن الثقافـة بـين الحاضـر والماضي نشعر بها أول ما نشعر، في الأسرة" (١٢). وتنطبق هذه التعليقات كـذلك على المرض العائلي لـڤـانيا.

وليس هناك إيضاح أن المشكلات العائلية هي الأعلى والأسمى فـي عقـل ستانسلافسكي عندما خطط لـڤـانيا على خشبة المسرح. بل بالأحرى لقد حـاول (من خلال وسائل طبيعية) أن يعيد عرض بيئة عامة لعـدم الجـدوى الإقليميـة. وكانت العبارة التي صدر بها عمله هي "إن الحياة في ذاتها غبية ومملـة." وعلـى خلاف هذا نجد أن مسرحية النورس احتوت في هذا الصدد على قائمة إكسـسوار، لأن الشخصيات لا بد أن تُثقلها عوائق الروتين. واضطر نميروفيتـش إلـى منـع ستانسلافسكي من ملء الفصل الأول بضرب الناموس باستمرار، والذي يرمز إلى شدائد الحياة التافهة.

كانت تعليمات تشيخوف مقتضبة ومعبرة، مثل قوله: "الخال ڤـانيا متبـاكٍ، في حين أن أستروف مكتمل النضج". وفي الأصل كان كشناشسـكي سـيلعب دور أستروف وستانسلافسكي دور ڤـانيا، ولم ينطلق نميروفيتش في المسرحية إلا بعـد أن حددت الأدوار. ولم يخف ستانسلافسكي طابع السخرية عند أسـتروف، ولكنـه منحه حاسية شعرية وتحفظًا بطوليًا. وبخبطتين "جعل المرء يشعر بعنصر سـرى، وبالقوى الخطرة للإرادة النائمة في البلد المترنح للدكتور". وقالت كنيبر فيما بعـد إنها شعرت بالأسى أن إلينا لم تهرب معه(١٣).

وأخفق دور ڤـانيا الذي قام به ڤشنياڤسكي Vishnevsky، ولكن أغدق الثناء على غنائية ليلينا Lilina التي قامت بدور سونيا. وكان دور إلينا الذي لعبته كنيبـر أقل نجاحًا، ففي ليلة الافتتاح تملكها الخوف من الوقوف على خشبة المسرح، وبدت وكأنها تتلو السطور الخاصة بها. وشعر الكثيرون أن ڤازيلى لوزوسكى Vasily luzhsky يصور الأستاذ تصويرًا كاريكاتيريًا، فيلعب دوره بلهجة هايدلبرج، وهـو تكلف يقوم به بعض أعضاء جامعة موسكو.

اعتبر نيكولاى إفروس Nikolay Efros الخال ڤـانيا أفضل عـروض مسـرح الفن، حيث تزاوجت فيه شعرية نص تشيخوف مع التصوير المسرحى. وبالتأكيد وجـد معظم المعاصرين أن الخال ڤـانيا عرضت وهمًا أقوى مـن الحيـاة الواقعيـة عـن مسرحية النورس. ويكشف خطاب لتشيخوف من طبيب عن صدى العرض الواضـح لدى المثقفين. فلقد ترك المشهد الأخير فيه انطباعًا حسنًا فحاول تحليل سحره:

إن جوهر الموضوع الحقيقي في رأيى هو السمة التراجيدية للشخـصيات والعادات الروتينية، والتي تعاود مكانها فتكبل الناس إلى الأبد. وجوهر الموضوع الحقيقي أيضًا هو نار الموهبة التي تنير حياة وروح أبسط الناس العاديين. فكـل شارع يزدحم بهؤلاء البسطاء، وكل إنسان به جزء من أولئـك النـاس؛ ولـذلك فعندما رأيت المشهد الأخير – حيث غادر الجميع، وقد استمر فيه روتين الحيـاة بصوت صرار الليل ودفاتر الأستاذ... إلخ _ شعرت بالمرض الجسمانى وقد سرى إلى أعماق قلبي. لقد شعرت بأن الناس قد هجروني كما لو كنت جالسًا لعمـل الحسابات...[١٤] .

ومع أن طبقة ذوى الياقات البيضاء اكتشفوا مرضهم الذي عكسته المسرحية بمصداقية، فإن تشيخوف ومسرح الفن ما زالا شيئًا عزيزًا بالنسبة إلـى العامـة.

وأبلغ مراسل آخر تشيخوف "أن المسرحية فكرية، وتعلو على مـــستوى الجمهـــور العادي، فهي ليست في مستواهم"(١٥).

وفي الواقع فقبل أن تعرض الخال فـــانيا في عواصم البلاد عُرِضَت فـــي الأقاليم، وهناك كما يشهد بذلك مكسيم جوركى Maksim Gorky أنه بالرغم من قوة المسرحية فإن الجمهور لم يستجب لها. وقد رأى جوركى الخال فـــانيا على مسرح نزنى نوفجورود درامتيك عام ١٨٩٨، حيث يقول:

(٥) الخال فــانيا على مسرح الفن بموسكو ١٨٩٩. ومثل كثير من المسارح أصدر مسرح الفن بطاقات فوتوغرافية كوسائل إيضاحية لعروضه: وهذا التتابع المبين في الصور يعرض مجرى الأحداث بالفصل الثالث. ونجد – حسب الظهور– أولجا كنيبر في دور إيلينا، ماريا ليلينــا فــي دور سونيا، ستانسلافسكي في دور أستروف، فشناشكي في دور فوينتسكي، لوزسكي في دور ســيريبر ياكوف، رافيسكايا في دور ماريا فاسيليفنا، أرتم في دور تيليجين، وأخيرًا سماروفا في دور مارينا.

١- إيلينا أندريفنا : لك شعر جميل.

٢- إيلينا أندريفنا (بمفردها) : يأتي هنا من الحين إلى الآخر، ليس كالآخرين، إنه عطوف وجذاب، مدهش. لا يشبه سوى القمر وقت صعوده ليبدد ظلمة كاحلة....

٣- أستروف : لا أعتقد أن هذا يشغلك كثيرًا.

٤- إيلينا أندريفنا (لا ترى فوينتسكى) : ارحمني.. أرجوك ابتعد عني.

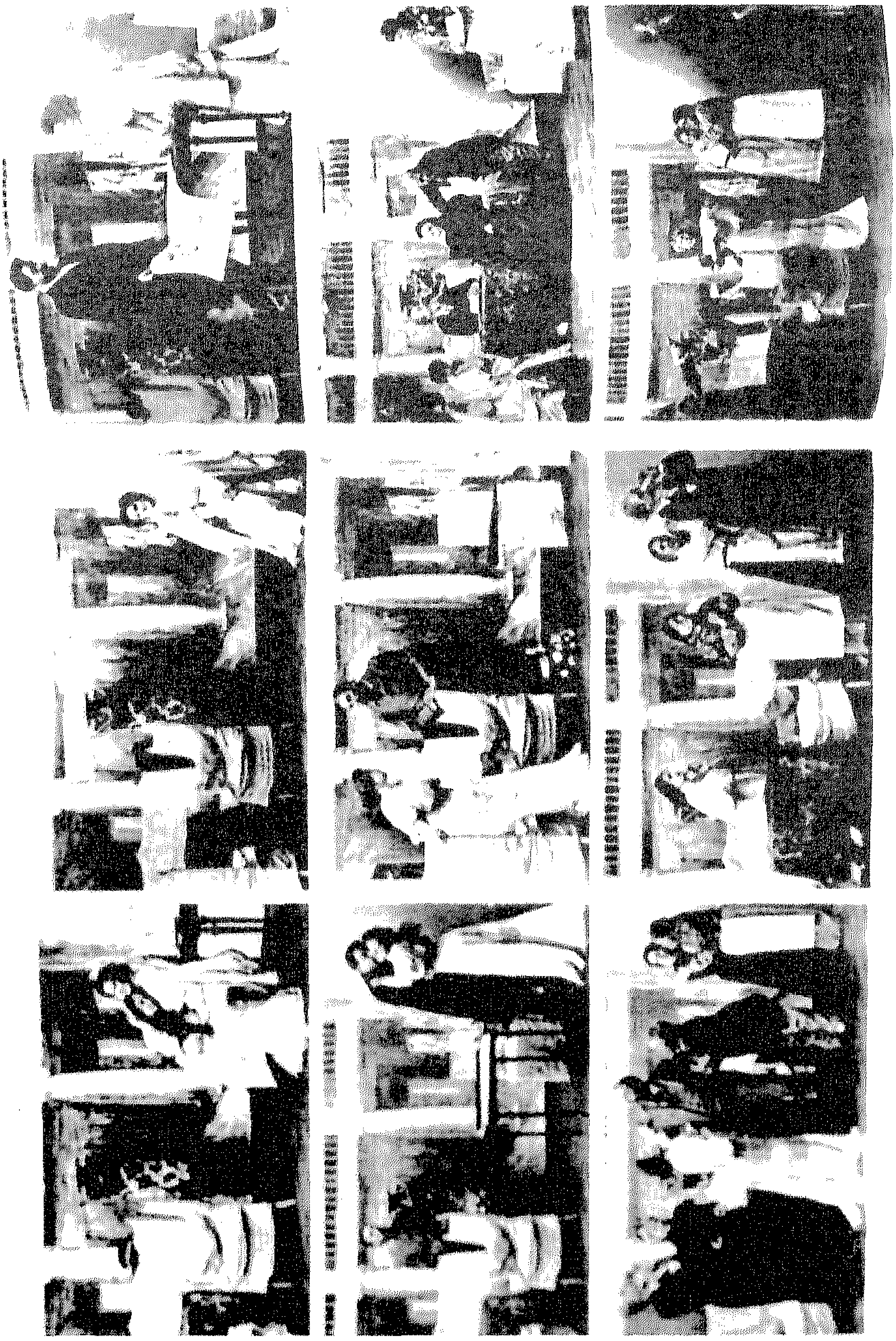
٥- فوينتسكى : لقد رأيت كل شيء، هيلين، إن كل............

٦- سيريبرياكوف : أصدقائي، لقد دعوتكم هنا حتى أخبركم بأننا فــي انتظــار زيــارة لمفتش.

٧- فوينتسكى : أنت دمرت حياتي.. إنني لم أحى قط. قط! أشكرك.. لقد بددت الباقية من عمري ! أنت أسوأ أعدائي.

٨- سونيا : فلتكن متسامحًا أبتي ! فأنا والخال فــانيا تعسين جدًا.

٩- فوينتسكى : أين هو ؟ آه... ها هو ! (يصوب نحوه) عليك اللعنة !



بكيت كامرأة مع أنني لست من النوع العصبي. وعدت إلى منزلي مفزوعًا ومدهوشًا وقد حطمتني مسرحيتك، وكتبت إليك خطابًا مطولاً ثم مزقته. لا يستطيع المرء أن يعبر بوضوح عما تستحضره هذه المسرحية في روح الإنسان، ولكنني شعرت عندما شاهدت شخوص المسرحية كما لو أنني نشرت إلى نصفين بمنشار بليد. ونفذت أسنان ذلك المنشار إلى القلب مباشرة فجعلته يتألم ويتأوه ويصبح باكيًا. أشعر أن ذلك أمر مرعب. إن مسرحيتك الخال ڤانيا شكل جديد من أشكال الفن المسرحي، كمطرقة تستخدمها لطرق عقول الجمهور الخاوية. ومع ذلك فقد ظلوا غير متأثرين في تبلدهم، ولم يفهموا لا مسرحية النورس ولا الخال ڤانيا. هل ستستمر في كتابة المسرحيات؟ إنك تكتب بأسلوب رائع!

في الفصل الأخير من ڤانيا حينما يذكر الطبيب بعد صمت طويل الحرارة في إفريقيا بدأت أرتعش إعجابًا بموهبتك، وخوفًا من الناس ومن حياتنا الحقيرة التي لا لون لها. كيف صورت براعة أرواحهم ورقتها! فلديك موهبة عظيمة، ولكن فلتستمع إليّ؛ ما الذي تعتقد أنك حققته بمثل هذه الضربات؟ هل سيشفي الناس بها؟[...] إنني لست إنسانًا فاضلاً، ولكنني ولولت وأنا أشاهد ڤانيا ورفاقه، وإن كان من الحماقة الولولة فإن الحماقة الأكبر أن أذكر ذلك. لقد شدني أنك في تلك المسرحية كنت شيطانًا للناس، لا تكترث بهم مثل الثلوج والعواصف. فلتسامحني فربما أكون قد أخطأت، فعلى أية حال إنني أعبر فقط عن انطباعاتي الشخصية...[١٦] .

وبعد أن أتيحت الفرصة لجوركي أن يرى الخال ڤانيا على مسرح الفن تحول إعجابه من المسرحية نفسها إلى الممثلين. وحينما تقلد قلمه مرة ثانية لم يثن على المؤلف نفسه قدر ما أثنى على تفاصيل العرض. وقلل من قدر سوء فهم ڤشناڤسكي وستانسلاڤسكي، وأثنى على كنيبر وليلينا، وحتى جريجوريف عامل المزرعة "لقد ترك هذا المسرح بصفه عامة انطباعًا بالعمل الجاد والاهتمامات الكبيرة"[١٧].

وأكدت مسرحية الخال فانيا مكانة مسرح الفن في أسلوب العرض بعد مسرحية النورس. وبدأ امتزاج تدريجي إنجاز تشيخوف وستانسلافسكي في عقول الجمهور، وحتى بما قام به مسرح الفن من إنجازات المحو النهائية. وأكد ستانسلافسكي "أنه من الآن فصاعدًا مصيرنا في أيدى أنطون بافلوفيتش: فإذا ما أعطانا مسرحية فيكون لدينا موسم؛ وإذا لم يعطنا فقد فقد المسرح عطره الخاص"(١٨).

الشـــقيقـــات الثـــلاث

نظرًا إلى أن تشيخوف كان متلهفًا إلى إنهاء بعض القصص القصيرة؛ فإنه لم يُعط مسرح الفن شيئًا في الموسم التالي، وهي ندرة اعتبرها المسرح كارثة. لقد كانت هناك مسرحية تجول في باله، ولكنه لعب مع المسرح لعبة القط والفأر، محركًا المسرح في الاتجاه الذي يحقق له الرضا من مسرحيته. وينتج من الارتباط الوثيق بين تشيخوف وأولجا كنيبر، وكذلك توسل مسرح الفن إليه لكي يكتب مسرحية، ينتج من ذلك مسرحية الشقيقات الثلاث، والتي استمد فريق التمثيل الضخم الخاص بها والروح الجماعية مباشرة من وعي تشيخوف بمن يجب أن يمثل هذه الشخصية أو تلك. وغاظ كنيبر قائلا "يا له من دور لك في مسرحية الشقيقات الثلاث، نعم يا له من دور! إذا أعطيتني عشرة روبلات فسأمنحك الدور، وإلا فسيحصل عليه شخص آخر"(١٩). ويوضح العنوان نفسه التحول من دراما البطل الواحد نحو دراما المجموعة مع إتاحة فرص لصور مفصلة عن هذا النوع الدرامي.

لقد ازداد تعقيد تقنية تشيخوف منذ مسرحية الخال فانيا، وهو تعقيد في الرقي الفني لم يوازِ تطورًا مماثلاً في قدرات مسرح الفن. فلقد أصبح تشيخوف أكثر تعودًا للممارسات المسرحية، وأكثر حدة في نقل رغباته من بعد، وقرر لذلك حضور البروفات. "لا أستطيع أن أتخلى عن أربعة أدوار نسوية مهمة لأربع من المثقفات الشابات (لستانسلافسكي) على الرغم من موهبته وتفهمه"(٢٠). وعندما قرأ في النهاية في يوم ٢٩ أكتوبر عام ١٩٠٠ الشقيقات الثلاث للفرقة المجتمعة حاروا؛ "فبعضهم أطلق عليها دراما، والآخرون تراجيديا، دون أن يلاحظوا أن هذه التسميات أربكت تشيخوف [...]، فقد كان تشيخوف مقتنعًا أنه كتب مسرحية كوميدية مرحة، وعندما قرأها حسبها الجميع دراما وبكوا وهم ينصتون إليه"(٢١).

لم تمثل هذه المسرحية قط بصورتها تلك. فقد جاء تشيخوف إلى المسرح كل ليلة من أواخر أكتوبر حتى أوائل شهر ديسمبر ١٩٠٠، وشارك مشاركة فعالة في تصحيح ما رآه من أخطاء. وأعاد كتابة الفصلين الأولين، وتحدث بالتفصيل

عن سمات الشخصيات، وأصر على حضور عقيد من الجيش ليتأكد من أن الممثلين لن يصوروا سلوك الجنود تصويرًا هزليًا. ونظم بحماسة كذلك التأثيرات الصوتية لحريق المدينة. واعترض على خطة ستانسلافسكي في جعل ناتاشا تصفع الباب في الفصل الثاني، وتحدق النظر أسفل الأثاث بحثًا عن لصوص، معتقدًا أن العبور مباشرة من يمين خشبة المسرح إلى يسارها دون توقف أمر مروع.

ونقح تشيخوف الفصلين الأخيرين تنقيحًا جوهريًا وأرسلهما بالبريد إلى موسكو، حيث كان في نيس يقضي الشتاء. ولم يكتب ستانسلافسكي تعديلاته الإخراجية إلا بعد أن غادر تشيخوف روسيا. فأصبحت كتيير وسيطًا تنقل رغبات تشيخوف إلى المخرجين الذين غالبًا ما اختلفوا مع المؤلف. ومع ذلك لم يستطع تشيخوف عن طريق المراسلة إلا أن يؤثر في التفاصيل وليس الرؤية الكلية، ولذلك فمع اعترافه اللبق بأن مسرح الفن حقق المهم في مسرحياته، فإن هوة بدت بين نياته ومفهوم المخرج.

ففي البداية تذكر ستانسلافسكي – والمسرحية تجري بروفاتها– "ليس لها صدى، وليس لها حياة، وتبدو طويلة ومملة"(٢٢). ولم تبدأ المسرحية نجاحها إلا بعد أن اعترف بالحاجة إلى التركيز على الفرح والضحك، وعلى رغبات الشخصيات بدلاً من واقعهم. ودون مايرهولد في مفكرته – والذي كان يلعب دور توزنباخ– دون الأفكار الرئيسية لمفهوم ستانسلافسكي، وهي :

الحنين إلى الحياة.

والدعوة إلى العمل.

والصفة التراجيدية في مقابل خلفية كوميدية مضحكة.

والسعادة كقدر المستقبل.

والعمل والوحدة (٢٣).

وبالرغم من إصرار ستانسلافسكي على الشفاه العليا المتيبسة لم يتمالك من إغراق المسرحية بالدموع والنحيب والوجوه واللمحات المليئة بالمعاني، وحاول فيما بعد أن يوضح – ولكن بارتباك – قائلا: "إننا نفهم شيئًا واحدا، وهو أن المسرحية كانت تحتاج إلى الحزن والبلاء، وقد وصلنا إلى هذا الحزن عن طريق الضحك؛ لأن ثلاثة أرباع المسرحية تعتمد على الضحك، وبالنسبة إلى الجمهور – مع ذلك – لم يكن هناك ضحك، فقد انبعث من المسرحية حزن مخيف"[٢٤] .

لقد نظم المسرحية حسب خطة إيقاعية. "فالفصل الأول مليء بالمرح والحذر، والثاني بجو تشيخوف، والثالث بالعصبية المفرطة، وهو سريع الإيقاع، ويلعب على الأعصاب. وفي النهاية تتراخى القوى ويخمد الإيقاع"[٢٥]. والذي يقصده بجو تشيخوف هو التناقض بين الليلة القارصة البرد والحجرة المريحة، مما يحدث سيمفونية من التأثيرات الصوتية من قطع الثلج المتساقطة بسرعة على لوح زجاج النافذة مع صوت أكورديون يأتي من بعيد وصوصاء فأر أسفل الكنبة. ويشبه الفصل الأخير الفصل الأول من مسرحية النورس، حيث يؤدى التوتر العصبي والقلق إلى تماسك أجزاء الفصل معًا. وكان على كل فصل من الفصول السابقة أن ينبئ باللوحة النهائية للشقيقات الثلاث.

ولأول مرة شعر ستانسلافسكي بالحرية ليس فقط في إيضاح عمل المؤلف تشيخوف، بل في إكماله، وحولت إرشاداته المسرحية النص المسرحي إلى رواية مملوءة بالتفاصيل الوصفية والنفسية. وإذا كانت مسرحيتا النورس وفانيا تحتوى على بعض التفاصيل من الحياة اليومية الأكثر طبيعية منها إيحاءً بالجو، ففي الشقيقات الثلاث كان المقصود بهذه التفاصيل، وبخاصة التأثيرات الصوتية، هو تشكيل الحياة الروحية للشخصيات[٢٦]. ومع ذلك خلط ستانسلافسكي بين الأولويات مكرسًا اهتمامًا كبيرًا للتفاهات المنظرية المتعلقة بالجو العام، معتقدًا أن كل تفصيل له معادل.

"كيف يمكن إحداث صواء الفأر إلا بأخذ حزمة من الخلة مصنوعة من ريش الإوز وتمرير اليد فوقها؟"(٢٧). لم يستطع ستانسلافسكي أن يمنع نفسه من الابتكـــار الخارجي، وجعل كرة بوبك المطاطة تتقافز مرتين خارج المنزل ليتم اســـتردادها. وفي الوقت نفسه تجنب التدخلات التأليفية التي لا تأخذ اتجاهًا يناســـبه، فقـــد أراد تشيخوف – على سبيل المثال – أن يحمل الحشد جثه توزنباخ عبر أعلي خـــشبة المسرح، وكان ستانسلافسكي أكثر حكمة فيما يتعلق بالأحداث فوق خشبة المسرح، فخشي أن يحدث الحشد ضجة في الخلفية، ويسرق الاهتمام من الـــشقيقات أســـفل المسرح، فعارض هذه الملحوظة المسرحية.

وأصر نميروفيتش على الحاجة إلى إظهار الحياة العادية فـــي المـــسرحية، ولذلك طلب ستانسلافسكي من سيموف أن يصمم منزلاً لبنات كابتن وليس لبنـــات جنرال. وهذا الاختزال يبين محاولته الوصول إلى جمهور عريض، ورغبته كذلك في إبراز تفاهة الحياة الإقليمية المضجرة، وإظهار كيف أن ما أســـماه وردزوورث Wardsworth "التأمل الكئيب للحياة اليومية" يمكن أن يكون عدائيًا. وتطفلت علـــى حياة الشقيقات الثلاث واستولت عليها روح غريبة من الابتـــذال تجـــسدها ناتاشـــا بمظهرها الخادع من السلامة والصحة الظاهرية والخواء مـــن الـــداخل. وبحلـــول الفصل الأخير بعد طرد الشقيقات الثلاث من منزلهن يجلسن على الرصيف كما لو كن في معسكر خلوي ويتلكأن وأوراق الشجر تتساقط من حولهن(٢٨). كانت ناتاشا هى المعيار الذي لا يمكن الاستغناء عنه ورآها ستانسلافسكي كوحش ضار فاقـــد الوعى، كقوة من قوى الطبيعة عديمة الأخلاق متدرجة وحتمية فـــي ســـلبها مثـــل الحياة نفسها. وركز في إخراجه أنها ينبغي أن تكون دائمًـــا مُحبـــة متلهفـــة، وأن تتجنب سوء الفهم. أما ليلينا التي ركزت نظرتها على مربية أطفالها فقد لعبت دور ناتاشا بكلامها المعسول الذي تتشدق به وبمشيتها التي تنم عن إهمال متعمد وبلطف متخم أكثر فزعًا من أي توبيخ ممكن.

وحينما عاد نميروفيتش من رحلته التي استشار فيها تشيخوف في نيس، دهش عندما أُعطى دور كنيبر التي كانت ستعلب ناتاشا ومارجريتا سافيتسكايا Margaita Savitskaga في دور أولجا إلى ممثلات أخريات. وادعى ستانسلافسكي أن الممثلات الأصليات لا يلائمن الأدوار، وخاصة في الفصل الثالث، حيث ألقت كنيبر "اعترافها" بلهجة تراجيدية. وطلب نميروفيتش بروفة خاصة، وزود كنيبر وسافتيسكايا بأسس الدوافع النفسية الملائمة، وأعاد الدور إليهما(٢٩). وبنت كنيبر دور ماشا بناءً تقريبيًا، وهى عملية يمكن تتبعها خطوة خطوة من مراسلتها مع تشيخوف.

يقول ستانسلافسكي إنني أجعل الدور أكثر درامية من اللازم. وأنت تفهم أن الدور لم ينته بشيء. فمحور الخلاف مع نميروفيتش هو الفصل الثالث، أي اعتراف ماشا. وأريد أن أؤدي الفصل برمته بأداء عصبي متقطع، مما يعني أن الاعتراف ينبغي أن يكون قويًا ودراميًا، وأن يكون للكآبة وظلام الظروف المحيطة السيطرة على فرح الوقوع في الحب. ويفضل نميروفيتش مرح الوقوع في الحب حتى تمتلئ ماشا (مع كل ذلك) بهذا الحب، ولا تؤدى اعترافها كالمجرمين. والفصل الثاني يمتلئ بهذا الحب. وحسب تفسير نميروفيتش يعتبر الفصل الرابع ذروة التأزم، وحسب تفسيري فالفصل الثالث هو ذروة التأزم(٣٠).

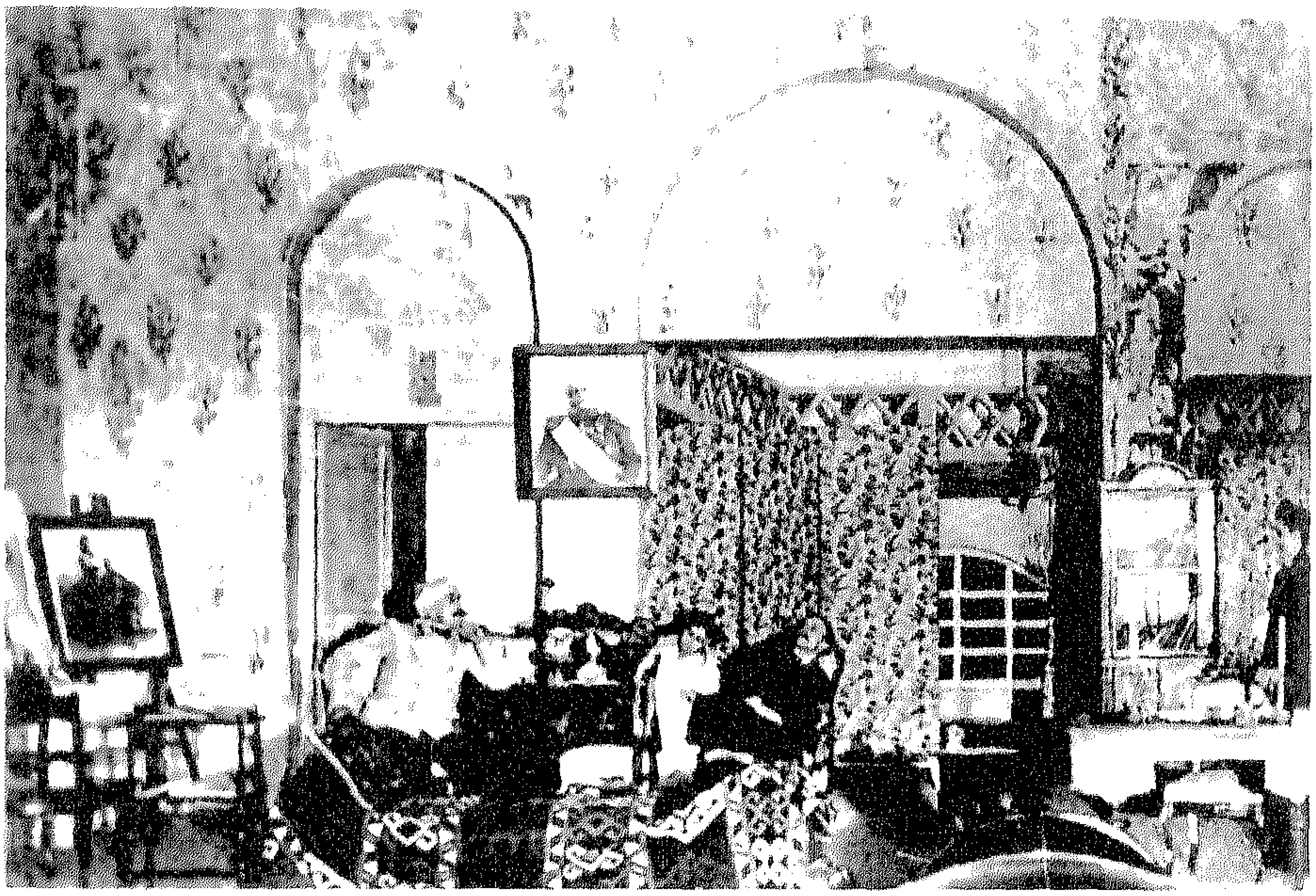
لقد أصابت حيث تحدثت من وجهة نظر دورها، وأصاب هو حيث تحدث آخذاً في حسبانه الإطار العام للمسرحية. وكان دور ماشا أكثر أدوارها التي شعرت به؛ لما اشتهر به من شراهة حب الحياة، ورفض الاستسلام، والذي يعتبره الليبراليون والمحافظون على السواء احتجاجًا ضد مجتمعهم.

وللوفاء بمتطلبات ستانسلافسكي للحياة العادية أحضر سيموف أكثر الأشياء المعتادة: مفرشًا دمقشيًا، وأوراق حائط تستخدم في الأقاليم، وأرضيات مطلية باللون الأصفر، وسجادة توركمانية رثة، وساعة وقواق بطيئة الحركة ثم تسارع في حساب الوقت كما لو كانت مرتبكة. وسعى إلى جعل العالم الصغير لبروزروف يبدو وكأنه يعانى خوفا من الأماكن الضيقة، ومتداعٍ ، على الرغم من عدم السماح

له ببناء سقف منخفض لحجرة نوم أولجا؛ لأنه يمنع الجالسين في المقاعد الرخيصة من مشاهدة الحدث.

أثبتت هذه الواقعية جاذبية للجمهور، ولكنها كانت وسيلة نحو غاية. فقد أصر نميروفيتش "أن كل هذه الحياة التي عرضت في هذا العرض رشحت من خلال رؤية المؤلف للعالم؛ ومن خلال مشاعره وطباعه. وتلونت بلون خاص من الشاعرية"(٣١). وأصبح البحث عن الشاعرية في الحياة اليومية هو عادة مسرح موسكو الفني مع تشيخوف. وكانت ميزة ستانسلافسكي موسيقاه المتعمدة، ووصف جوركى العرض بأنه "موسيقى وليس تمثيل"(٣٢). ولإظهار هذه الموسيقية وإبراز فصاحة الحوار أراد نميروفيتش متحدثين مهرة؛ ولذلك أصر أن تلعب سافيتسكايا دور أولجا، والتى كانت قد مثلت دور أنتيجونا . وحينما ترك مايرهولد الفرقة غاضبًا من أنه لم يكن بين المشتركين بالتمثيل، أعطى دور توزنباخ لفاسيلى كاشالوف Vasily Kachalov ، والذي أصبحت نغمات صوته الرقيقة أسطورة. وشعر البعض أن وجه مايرهولد النحيل الطويل الذي يلعب دور توزنباخ بطريقته المزعجة القلقة أمر مفضل، ووجده آخرون تراجيديًا صريحًا. ولكن إحلال كاشالوف جعل توزنباخ فجأة مملوءًا بمرح الحياة، وأعطى لكلامه مسحة متفائلة. ولم يبذل كاشالوف جهدًا في إعادة عرض سمات ألماني من بحر البلطيق اكتسب الطابع الروسي، مثل مايرهولد (الألماني البلطيقى ذى الطابع الروسي)، فركز على العالم الشعري الداخلي لتوزنباخ. وكانت النتيجة منح البارون الأخرق نبلاً ليس فيه(٣٣).

ويمكننا أن نرى أكمل مثال لعملية منح النبالة في دور ڤيرشينين الذي لعبه ستانسلافسكي. فقد أعطى الدور في البداية لإيفان سودبينين Ivan Sudbinin، وهو عضو جديد من مسرح كورش؛ ولكنه عندما أخفق في ابتكار معنى له، أعطى لكاشالوف، الذي كان قد التحق بالفرقة لتوه.



(٦) ديكور سيموف للفصل الثالث من الشقيقات الثلاث على مسرح الفن بموسكو عام ١٩٠١. ستانسلافسكي في دور ڤيرشنين، ڤشنافسكي في دور كولجين، ليتوفستيف في دور إيرينا، كاشالوف في دور تورينباخ، كنيبر في دور ماشا، وفي أقصى اليسار، صورة لوالدي الشقيقات (وضعها الممثلون الذي يلعبون أدوار أندريا وأولجا، وقد حُركت من قاعة الاستقبال بالفصل الأول إلي غرفة نوم أولجا.

وأثنى عليه واستحسنه تشيخوف، ولكنه ظن أنه لم يتدرب التدريب الكافي. ولم يقبل به ستانسلافسكي إلا كملجأ أخير. وكان كونواسيور Connoisseurs على حق حينما اشتكى أن ڤيرشينين - كما صوره ستانسلافسكي - لا يشترك إلا في القليل مع فارس تشيخوف "طوع أمر زوجته". لقد منح الشخصية سحرًا بديعًا، وإيمان المحارب بالقضاء والقدر. وصحبت شكواه من حياته المنزلية وخطبه لود ماشا أنغام الكمان التي يعزفها أندريه خارج خشبة المسرح. أما خطبه عن المستقبل فكانت بمثابة جهود من أعماق القلب ليمنح حياته الموحشة معنى. وتخلل النقاء مشاعره لماشا، وكانت أغنيتهم "ترام تم تم" أغنية حب بهيجة. وهنا - كما هي الحال مع أستروف وجايف فيما بعد - "يعيد ستانسلافسكي عمل أكثر أدوار تشيخوف تواضعًا بأسلوب سام مهيب، حتى إنه جعل المرء يشعر في لحظات بنفوذ تشيخوف"[٣٤]. وبفعل تمثيله وإخراجه فخم ستانسلافسكي وسما بريبرتوار تشيخوف الدرامى، وهو الأمر الذي يفسر ملل عروض المحاكاة التي نسخت تفاصيل الحياة، ولكنها افتقرت إلى هذه العظمة الشعرية.

افتتحت مسرحية الشقيقات الثلاث على مسرح الفن في ٣١ يناير عام ١٩٠١، وأخفق جمهور الليلة الأولى من عاشقي ما هو سائد في إنجاحها كما كان متوقع. وفي الليلة الثانية كان الجمهور المستجيب يتكون فقط من المثقفين، أي من "المدرسات ومؤيدي التعليم المختلط وطلاب الجامعة وصغار الموظفين. وهو الجمهور نفسه الذي يوجد فى مسرحيات تشيخوف"[٣٥]. وبمجرد طرح التذاكر للبيع للعروض الستة المتبقية في الموسم نفدت في غضون ثلاث ساعات[٣٦]. ومع العرض تلو العرض ازدادت الحماسة وأصبحت المسرحية المفضلة في الريبرتوار الدرامى للمسرح. وشعرت أولجا كنيبر بالحاجة إلى طمأنة تشيخوف "على الرغم من إساءة الصحافة فإنها نجحت نجاحًا جماهيريًا"[٣٧]. ومن بين كل عروض تشيخوف لمسرح موسكو الفني كانت تلك المسرحية هى التي انتقدها النقاد بوحشية.

وفي ذلك الحين أصبح واضحا أن مسرح الفن بموسكو ليس عجيبة الأيام التسعة؛ ولكنه مشروع فني جاد تحدى المؤسسة المسرحية. والآن أصبح تشيخوف وثيق الصلة به، وخلطت عقول النقاد بين كتابة تشيخوف للمسرحيات وأفكار ستانسلافسكي الذكية، فلم يكن من الواضح دائمًا أين تبدأ إحداهما وأين تنتهي الأخرى. وإذا علمنا أن الفنون في روسيا كانت ذات طابع سياسي شديد، وأن مسرح الفن يُنظر إليه على أنه شمال الوسط، فلم يكن لدى الصحافة المتحفظة إلا قليل من الثناء عليه أو على تشيخوف. وكما لخص ذلك نيكولاى إفروس Nikolay Efros صبيحة اليوم التالي لعرض المسرحية "تعلم معظم الجمهور عدم حب الشقيقات الثلاث، واتُّهِمَ تشيخوف بالانتحال والنكوص، وحشو مسرحيته بالأمور غير المحتملة"(٣٨).

وحتى صديق تشيخوف العزيز سفورين Suvorin كتب في مذكراته أنه وجد المسرحية مملة، ما عدا الفصل الأول، وقد أربكته التأثيرات على خشبة المسرح، ومن بينها:

تصارع الساعات والموسيقى وأجراس الإنذار والكمان والفتاة المغنية، التي يطاردها الجنايني بالمقشة مما يسر الجمهور. لقد تفحصت الجمهور فلم أجد أحدًا يفكر في البكاء. فإن كانت الشقيقات الثلاث تبكى على خشبة المسرح، فليس هناك أثر للبكاء بين الجمهور. فكل شيء على خشبة المسرح تافه [....] ويجد المرء نفسه مسرورًا لمغادرة المسرح والتحرر من الكابوس، من الناس الأغبياء المبتذلين، من التوافه والسكر، من الغرور الكاذب والخيانة. ما الفارق بين هذه المشاهد الجافة، بكل ما فيها من تظاهر ومشاهد جوجول Gogol وأستروفسكي، والتي تصور تفاهة الناس والعواطف؟ فهناك كل شيء له طابع إنساني اكتسبه من المسرح، أما هنا فالعكس؛ فالجفاف ينزع الطابع الإنساني ويذهل ويحير(٣٩) .

كان مسرح الفن ليبراليًا بعيدًا عن الراديكالية والتطرف، وكان ضميره الاجتماعي يكمن في نميروفيتش بشكل أساسي، لأن ستانسلافسكي كان في جوهره

غير سياسي. ومن ثم جاء أشد الهجوم قسوة من الماركسيين. وشبّه نيكولاى راسانوف Nikolay Rusanov المستوى العقلي لشخصيات المسرحية بحيوان المرجان في الشعب المرجانية خالي الوعي لا يدرك ما حوله. وأطلق أناتولى لوناتشارسكي Anatoly Lunacharsky - في مقالة بعنوان "حول الفنان بصفة عامة، وبعض الفنانين بصفة خاصة"- أطلق على الشقيقات الثلاث أنها مسرحية متدهورة وضارة كُتبت لكي تسعد محبي تشيخوف؛ فليس فقط ناتاشا، ولكن كل الشخصيات تجسد الابتذال التام. ورأى رغبة إيرينا وتوزنباخ في العمل كإخراج الخبز من أفواه الذين يحتاجون إلى العمل. وفي رأيه كان على ماشا أن تترك المنزل وتتبع ڤيرشينين، حيث إن الناس الواقعيين "ينبغي أن يضحوا بأرواحهم في سبيل قضية كبرى"، وما كان يفعله الناس ليس ذا صلة، كما أعلن ميكائيل أولمينسكي Mikhail Olminsky بدوره أن المسرحية مجردة من الواقعية: "فمثل هذا البكاء الطويل ضعيف التبرير، لا يحدث في الحياة الواقعية". "إن معنى الحياة ليس هو عودة الفردوس؛ ولكنه خدمة لمستقبل مجهول ومشرق في الوقت نفسه"(٤٠).

وتبدو هذه الانتقادات غير مناسبة إلى درجة سخيفة، لكن ينبغي أن نقر أن مسرح الفن له قراره المسبق Parti Pris. وكان ستانسلافسكي بوصفه مخرجًا وممثلاً يميل إلى الانحياز إلى شخصيات معينة. وكما عرضت النورس على المسرح كمسابقة غير كفء بين تربيليف والمأجور تريجورين، تماهت لذلك مسرحية الشقيقات الثلاث التي عرضها مسرح الفن بموسكو مع أشواق ماشا وأولجا وإيرينا، وتجاهلت - من ثم - عيوب الشخصيات التي تفسدها. وبالنسبة إلى ناتاشا عرضت مقالة في صحيفة موسكو ريفيو رؤية بديلة لها؛ ليس على أنها ليست امرأة مبتذلة سليطة، ولكنها زوجة طيبة تكافح إدمان زوجها للشرب والقمار(٤١).

وأدانت صحيفة راشان نيوز (أو أخبار روسيا)- وهى صحيفة وصفها لينين بالملل والتظاهر بالعلم- أدانت المسرحية بأنها مجرد سلسلة من المشاهد المتزجة

لعرض انطباع خال من البهجة، ولكن الصحيفة سلمت بأن فقر المسرحية أنقذه جمال الإخراج المسرحي والتمثيل(٤٢). ووجد نقاد آخرون طريقا آخر للمزج بين الهجاء والمديح عن طريق طرح التساؤل: هل يجدر عرض هذه المسرحية العبثية على مسرح الفن ذى القيم العريقة. وهاجم الناقد ف. چ في موسكو نيوز "شذوذ الأسى وإثارته في المسرحية "وبؤسها ودجلها": "ألا يشعرون بوخز الضمير لاستخدامهم مواهبهم التي منحها لهم الله للتدنى وليس للسمو بذوق الجمهور، وذلك عن طريق قبول الماس الزائف على أنه ماس حقيقي؟"(٤٣) .

هوجمت الألفة الحميمة عن طريق إدانة تفاهة المسرحية بكتاب ليس أقلهم فيكتور بيورينين Victor Burenin. وكان بيورنين – وهو كاتب عمود يومي في صحيفة نيوتايمز التي يشرف على تحريرها سڤورين – كان كاتبًا مسرحيًا جيدًا شكلت مسرحياته التاريخية من ناحية الخبرة التقنية ما فقدوه في التجديد. كان يرمز إلى المسرح الرجعى، ويظن أن تشيخوف مؤلف فقير فنيا لأنه لم يمدنا بمشاهد جمالية، وخطوط ستارية قوية، ورسائل المسرحيات الجيدة الصنع. وأرجع بيورينين "النجاح الغبي" للشقيقات الثلاث إلى الدعاية التي"تومت الجماهير تنويمًا مغناطيسيًا، وخاصة عنصر الشباب، وتشويه أي معنى مفيد"، وأعلن قائلا: "إن تشيخوف هو شاعر اليأس"(٤٤) .

ونشر بيورنين في صحيفة نيوتايمز "تسع شقيقات بلا خطيب واحد أو حديث عن الجنون! دراما رمزية في ثلاثة فصول ذات جو نفسي" ١٩٠١. وكانت الإرشادة المسرحية الافتتاحية – بمثابة رمح موجه إلى مثابرة ستانسلافسكي في إيثار العادي على البطولي – وتستمر لصفحات، وتشكل الفصل الأول بكامله. وبعد عاصفة مطيرة مقنعة جدًا تدخل الشقيقات الثلاث – اللائى لا يشبهن ربات الشعر– "يرتدين معاطف صباحية منزلية، وشعرهن أشعث غير مصفف، ويرتدين شباشب المنزل، وفمهن مرتفع إلى أعلى، ويقمن بدورهن أسوأ ممثلات في فريق التمثيل، حتى تكون الواقعية والصدق والطبيعة متحققة إلى أقصى درجة". وصور بيورينين

الحوار كصوت غير واضح أو تلاوة منسجمة "يا إلهي! يا لصناعة الملل والغثيان! هذا هو ما تبدو عليه الحياة الحديثة في روسيا!" وفي رأيه المحترم أن شقيقات تشيخوف تعانى فقط بكارة كانت ستقضي على حياتهن، ويطرد حب الحياة على الفور الكآبة التي تهاجمهن (٤٥) .

حدد الكاتب ليونيد أندريف Leonid Andreev – والذي سطر بقلمه تحت اسم "جيمس لينسن" مقالتين بارعتين عن المسرحية – حدد السبب الأصلي لهذا التعسف النقدي. في إحدى هاتين المقالتين قال: إن ما يبدو من أسئلة أو قضايا عن الفن أو المسرح أو حتى إرشادات مسرحية أخفت بوق الاستيقاظ من التخدير الاجتماعي. لم يكن خصوم المسرحية يعترضون فقط على فكرة أن رجل المسرح قد يكون بشير المستقبل؛ ولكنهم خشوا – ولهم الحق– أن يتحول مسرح الفن إلى رمز، "علم أو مبدأ، ذلك الشيء الغامض والضروري، والذي ليس باسمه، ولكن تحت رايته يحارب الناس من أجل أعز اهتماماتهم ومصالحهم". لم يكن المسرح ولا إدارته ثوريين، ولكن ما تفاعلت معه الطوائف كان نوعًا من الاحتجاج الخادع "في المسرحيات التشيخوفية الأكثر واقعية، والتي كانت بمثابة ناقل لا إرادي للمرح"(٤٦).

وأقر أندريف بأن سمعة المسرحية بوصفها مسرحية "بكائية" جعلته يحجم عن الحضور، وقد تُرِكَ المشاهدون يئنون بسهتيرية ويفرطون في تعاطى قطرات الناردين المهدئة. ومع ذلك، ففي منتصف الطريق خلال أحداث الفصل الأول:

نتوقف عن كوننا مشاهدين، ونتحول عن أنفسنا بإعلانات المسرحية ونظارات الأوبرا المُكبرة إلى شخصيات الدراما. ولم يصل مسرح قط إلى أوج الامتناع عن كونه مسرحًا مثل هذا المسرح، حتى إنه توقف في بعض الأوقات عن كونه مسرحًا فنيًا؛ لأن الفن له حدود إذا تجاوزها فقد تحول إلى حياة واستوعبه الإنسان مثل عناصر الحياة الأساسية. إن قصة الشقيقات الثلاث كما حكاها تشيخوف من خلال أفواه أبطال مسرح الفن ليست خيالاً أو وهمًا، ولكنها حقيقة، وحدث، أي شيء حقيقي مثل عروض الادخار في بنوك الادخار (٤٧) .

تحول تعاطف أندريف المبدئي مع الشقيقات في أثناء الأسبوع التالي إلى رغبة انتهاز فرصة الحياة المتاحة له. وكانت أغنية الثيمة التراجيدية للشقيقات الثلاث – كما سمعها – كانت الرغبة المؤلمة في الحياة. لم تكن المسرحية تشاؤمية؛ ولكن "مسرحية مضيئة ومفيدة"(٤٨).

لقد أعتم هذا الإشراق الحزن وكثرة البكاء التي اشتكى تشيخوف أن ستانسلافسكي أضافها إلى عمله(٤٩)، والتي زادت مع الوقت. وفي عام ١٩٠٥، وهو عام هياج وردود أفعال سياسية، بدا أن العرض يكثف التوتر في الأجواء الروسية. وبعد أربع سنوات عاد ألكسندر بلوك Aleksandr Blok – الذي كان قد أهدى قصيدة للعرض– عاد إلى المنزل من إحدى ليالي العرض: "ارتعدت حتى النخاع... تم تقديم الفصل الأخير حتى صدور الصرخات الهستيرية. وحينما ذهب توزنباخ إلى المبارزة وصلت الهستيريا إلى ذروتها. وحينما سمع صوت الرصاص يدوى صرخ نحو عشرة أشخاص ببكاء واشمئزاز وخوف من التوتر المخيف، كما يمكن للناس في روسيا أن يصرخوا بالفعل. وحينما يبكى أندريه وشيبوتيكين يبكي معهم الكثير، وكذلك بكيت أنا (٥٠) .

وكانت الفرصة التي منحتها الشقيقات الثلاث لمن يطلق العنان للحزن جعلت منها "الأثيرة التي يحضرها أكبر عدد من الجمهور، ويشعر بها بعمق من بين مسرحيات تشيخوف"، وأخبرت ششبيكينا كوبرينك Shchkepkina – Kupernik المؤلف قائلة: "إذا نظرت إلى المسرحية فسوف تنسى أنك جالس في المسرح، ولكنك ستشعر أنك تشاهد حياة الناس الآخرين"(٥١). إن الإحساس بالحياة الحقيقة مليء بالحياة، حتى إن مرتادي المسرح من بعيدى النظر اقترحوا "زيارة عائلة بروزوروف"، وليس الذهاب إلى المسرح. واعتبر نميروفيتش المسرحية أفضل إعداد مسرحي لتشيخوف على مسرح موسكو الفني، كما لو كان إنجازًا تولستونيًا من قبل ستانسلافسكي.

بستـــان الكـــرز

من بين مسرحيات تشيخوف كانت مسرحية بستان الكرز أكثر المسرحيات تورطًا في إفساد الفهم بين المؤلف والمخرج. واستقر تشيخوف - المريض البالغ من العمر ٤١ عامًا، والمتزوج الآن بأولجا كنيبر- استقر على الدوام في يالطا، وتوضح المراسلات بينه وبين مسرح الفن التعليمات والإيضاحات التي تطلبتها المسرحية. وزاد توعك الصحة من عصبية تشيخوف، ولكن في الوقت نفسه من الواضح أن ستانسلافسكي ونيمروفيتش زادا من نجاحهما السابق، وشعرا أنهما فهما على نحو أفضل كيفية إخراج مسرحياته.

بعد افتتاح مسرحية الشقيقات الثلاث لم يكتب تشيخوف شيئًا للمسرح، فقد كان طريح الفراش، يعانى السل، وركز على كتابة القصة، ولكن في أوائل عام ١٩٠١ نبتت لديه فكرة لمسرحية. وحدث الانشقاق في تفسيرها حتى قبل أن تكتب. وأبلغ ستانسلافسكي أخته في ٧ سبتمبر قائلا: "إنه يكتب الفارْس وهذا سر كبير. إنني أستطيع فقط أن أتخيل. إنها شيء مستحيل الكتابة عن الغرابة والابتذال السوقى. لكننى أخشى فقط أن نحصل على تراجيديا شديدة بدلاً من الفارْس مرة ثانية. وحتى الآن يبدو أنه يعتقد أن الشقيقات الثلاث مزحة صغيرة"(٥٢). وبالفعل حينما أكمل تشيخوف بستان الكرز، أبلغ ليلينا: "لم تكن دراما؛ ولكنها كوميديا، وأحيانا فارْس"(٥٣). وبمجرد أن قرأ المسرحية احتج ستانسلافسكي لتشيخوف قائلاً: "إنها ليست كوميديا، وليست من نوع الفارْس كما كتبتَ - إنها تراجيديا. وأيًا ما كان فإنك كشفت عن مخرج إلى حياة أفضل في الفصل الأخير. إنني أستطيع أن أسمعك تقول "عذرًا إنها حقًا فارْس"... كلا إنها بالنسبة إلى الإنسان العادي تراجيديا"(٥٤).

وأدرك نميروفيتش كالمعادة فضائل المسرحية قائلاً: "إن أكثر فصول المسرحية بروزًا من ناحية المزاج والتأثير الدرامي والجرأة القاسية هو الفصل الأخير، أما أكثرها من ناحية الجمال والخفة فهو الفصل الأول. والجديد في عملك

هو الصبغة الدرامية الواضحة والمشرقة والجميلة. وكانت النغمة السائدة هي الغنائية، أما الآن فهي دراما حقيقية... وهي في هذا الصدد خطوة عظيمة إلى الأمام"(٥٥). لقد لاحظ أنها لا تحمل التوتر الدرامي فقط؛ ولكنها تحمل مسحة القسوة، وهو عنصر لاحظه جوركي من قبل، ولكنه لم يبرز في العروض الروسية حتى الستينيات.

وأثر هذا الحديث – بما يحمله من تعارض في وجهات النظر – فى توزيع الأدوار. ومنذ البداية الأولى، ولدى تشيخوف آراء قوية بخصوص ذلك.. فرانيفسكايا كان المقصود أن تجسد عقيدة عبّر عنها قبل ذلك لصديق قائلا: "إن الشيء الأساسي هو أن تكون مبتهجًا، وألا تنظر إلى الحياة بمثل هذا العمق؛ فإنها قد تكون في الواقع أبسط من ذلك بكثير"(٥٦). لقد تخيل رانيفسكايا في الأصل على أنها امرأة عجوز، ولأنه عرف أن مسرح موسكو الفني ليس به من يقوم بدورها، فاقترح عليهم الاتفاق مع أولجا سادوفسكايا Olga Sadovskaya من مسرح مالي، والتي تخصصت في أدوار كبار العجائب عند أستروفسكي Ostrovsky، ولم يكن ذلك متاحًا. وعلى أية حال، كان من الواضح أن مسرح الفن لم يكن مهتما بالتعاقد مع فنانة غريبة كان أسلوبها فى التقديم صارمًا. وبخ تشيخوف نميروفيتش قائلا: "لثلاث سنوات كنت أنوى كتابة بستان الكرز، ولثلاث سنوات كنت أخبرك أن تعد ممثلة للقيام بدور ليوبوف أندريفنا. والآن تتعامل مع صاحبة يدين يزينهما الماس، ولن تُفلح معها"(٥٧)، فأعاد كتابة الدور لممثلة شابة؛ لأنه يخشي أن تنقل كنيبر سمات أركادينا لرانيفسكايا، فهو لا يزال يتخيل زوجته في الأدوار الأخرى "الصغيرة السخيفة"، مثل ڤاريا أو المربية شارلوتا.

كان من المفهوم أن دور شارلوتا إيڤانوڤنا دور له أهمية كبيرة من ناحية القيمة، ولذلك يتطلب ممثلة كوميدية. "إن شارلوتا بمثابة علامة استفهام. وقد تكون موراتوڤا جيدة للدور، ولكنها ليست مرحة. إنه دور لمدام كنيبر"(٥٨).

وحينما اقترحتْ ممثلات أخريات للقيام بدور شارلوتا اعتـرض تـشيخوف قائلا: "لكم سررت أن خاليوتنا Khalyutina ليست حاملاً، وكم يؤسفني أن ذلك لم يحدث للممثلات الأخريـات، مثـل أليكـساندروف Aleksandrov أو ليونيـدوف Leonidov. وكم يؤسفنى أن موراتـوڤا Muratov ليـست متزوجـة"(٥٩). ولكـن موراتوڤا في النهاية لعبت دور شارلوتا، ولعبت أولجا كنيبر دور رانيڤـسكايا، وهو دور اقترن بها حتى بقية حياتها الفنية. وحدث اختلاف آخر مهم في الرأي حـول لوباخين، وهو أقرب ما يكون إلى بطل المسرحية. فلقد شدد تشيخوف علـى رقـة روح رجل الأعمال بالرغم من مظهره الفظ: "إن دور لوباخين دور أساسي. فإذا لم ينجح ستفشل المسرحية بكاملها. لا بد أن لا يلعب الممثل دور لوبـاخين بـصوت عال، وينبغي ألا يكون نمطًا للتاجر المألوف على خشبة المـسرح. فهـو رجـل حساس"(٦٠). ومنذ البداية كان في عقل ستانسلافسكي المليونير سليل عائلة تجاريـة من أصل ريفي، والذي كان مغرمًا بقوله: "لقد تطورت أعمالنا التجارية كلها بسبب أن جدي الأكبر باع ذات مرة جوالين من البازلاء"(٦١). وربما كان ستانسلافـسكي على وعى مبالغ فيه بهذه الحقائق، فظهر في شكل جايف المتهور، والـذي كـان ينوى تشيخوف أن يعطيه لڤشناڤسكي الرقيق المهذب. ووضح المخرج لتـشيخوف قائلا: "لا بد أن يكون جايف تافهًا مثل أخته فيقول ما يتبادر إلى ذهنه. ولا يلحظ ما قال إلا بعد أن يكون قد قال كل شيء. أعتقد أنني وجدت النغمة الملائمة لجـايف. لقد نجحت في جعله أرستقراطيًا على الرغم مما به من غرابة الأطوار"(٦٢). وفـي السنوات التالية عقد ستانسلافسكي الشخصية أكثر تعقيدًا، فقد قام في البداية بالمبالغة في الأداء الأرستقراطي في الدور؛ مما أزعـج الكاتـب إيـڤان بـونين Ivan Bunin للطريقة التي عرض بها ستانسلافسكي "التهذيب المنفر" لجايف بتنظيـف أظـافره بمنديله الباتيسته (٦٣). لقد نظر ستانسلافسكي إلى جايف نظرة عاطفية، فجعله أكثر إرهافًا وأقل مرونة مما أكده النص المسرحي. وفي النهاية بعد خـروج رانيڤـسكايا بقى جايف على خشبة المسرح بوصفه النجم، وهو يحشو فمه بمنديله الذي يلازمه دائمًا لكي يمنع نفسه من النحيب وقد استدار فظهر منكباه العريضان وهما يهتـزان

من أثر التنهد والنحيب المكتوم. وكما يذكر أحد المشاهدين، فإن جايف لستانسلافسكي "كان الشوكة الرنانة التي تضبط العرض الجماعي لبستان الكرز"(٦٤). فمثل هذه العاطفية أدت إلى عدم توازن الكوميديا الرقيقة المتوازنة.

وعُهد بدور لوباخين في النهاية إلى ممثل أقل موهبة، وهو ليونيد ليونيدوف Leonid Leonidov، وهو - كما لاحظ نيكولاى إفروس فيما بعد - أنه قد لعب الدور كما لو أن هذه الشخصية وثيقة الصلة به (٦٥). وقد وقع ليونيدوف - بتشجيع من المخرجين - في فخ الخشونة والمبالغة اللذين خشيهما تشيخوف دون تعقيد أو تأكيد يشكل أساسًا لذلك.

وأصر تشيخوف أن أية ممثلة تستطيع القيام بدور آنيا ما دامت صغيرة السن، وخشي أن تقوم ليلينا Lilina - التي رآها مناسبة لدور فاريا - بالدور، وتجعل من آنيا "فتاة عتيقة الطراز، صوتها عالي النبرة ولا شيء أكثر من ذلك"(٦٦). وأصرت ليلينا البالغة من العمر ثمانية وثلاثين عامًا على القيام فعلاً بدور آنيا البالغة من العمر ستة عشر ربيعًا، وبالرغم من حركتها الواسعة المتنافرة، وسلوكها اللاهث، فقد ذكرتنا بطريقة أركادينا في القيام بدور فتاة مراهقة (كما لو كانت تمشى على أطراف أصابعها)، ونطقت عبارات "الوداع للحياة القديمة والترحاب بالحياة الجديدة" التي كانت تتطلب تفاؤلاً فطريًا بتلكف واهتزاز.

أصر تشيخوف على أن دور رانيفسكايا ليس دورًا يصعب أداؤه: "فلا بد أن تظهر بابتسامة وأسلوب للضحك، وينبغي أن تعرف كيف ترتدى ملابسها"(٦٧)، إلا أن كنيبر كانت تميل إلى منح الشخصيات التي تقوم بها المثالية وتكسبها حلية ورشاقة جذابة. ولاحظ ستانسلافسكي بعد ذلك بسنوات أن العنصر الصامت في تمثيلها هو "العاطفية... [فهي] خائفة فقط من الشعور الحقيقي الصحي المأخوذ من ثنايا الطبيعة [و] تفضل عليه المشاعر المتكلفة الأقل صحة [...] إن كنيبر... تضيف جرعة من السكر. ولهذا السبب يبدأ ضحكها متكلفًا، وتتحول الدموع إلى رثاء لعوب أو غضب أو طمع أنثوى... إلخ"(٦٨). قيدت كنيبر تفاهة رانيفسكايا

ووقاحتها وسحرها العفوي، وأكدت سرعة غضبها. وشخصية رانيفسكايا – كما صورها تشيخوف – لا يمكن تصويبها، ومع ذلك فقد لعبت كنيبر دور حبها لوطنها وقللت من انجذابها إلى حبيبها في باريس. وحيث إن الممثلة أشفقت على شخصيتها، كذلك أشفق الجمهور عليها(٦٩). واعترض نميروفيتش على ذلك كسوء فهم أساسي، وحاول تصحيحه في عرضه الإيطالي التالي.

وبالعودة إلى نوع دراما الفارس اعتزم تشيخوف إبداع مسرحية أخف وأكثر إيحاءً واندماجًا عن الشقيقات الثلاث. لقد استُمِدت شخصياته السابقة من وسط اجتماعي معين: الفنانين في مسرحية النورس، والمثقفين الريفيين في الخال فانيا، والضباط في الشقيقات الثلاث. وتشبه مسرحية بستان الكرز سيناريو الكوميديا دي لارتي (المرتجلة) فقد صورت السادة والخدم(٧٠). فنحن لم نعد نتعامل مع مصائر البوهيميين أو أشقاء يصطدمون بعضهم ببعض، ولكن مع صورة مشوهة تعكس أوهام السادة في أهواء الخدم. ولذلك كان اختيار الممثلين الذين يقومون بدور الخدم مهمًا، مثل اختيار الممثلين الذين يقومون بدور السادة.

نشأت مشكلة دقيقة مع دور فيرس، والذي كتبه تشيخوف وفي ذهنه الممثل أرتم Artem. لقد كان تشيخوف يبغض العبودية بأشكالها كافة ، وكان يقصد بتجاور الخادم العجوز مع محدث النعمة الخادم ياشا إبراز التناقض بين الخنوع والاستسلام والخدمة. وأرتم الكاتب العجوز لعب من قبل دور شام راييف ووافلز وشيبونكين، وكان عزيزًا على جمهور مسرح موسكو الفني، ويميل فى تمثيله إلى النمطية. وكان تشيخوف في الأصل قد أنهى الفصل الثاني بمشهد مُبهم غير متصل بين شارلوتا والخادم العجوز يحكى فيه قصة مشاركته في جريمة قتل منذ سنوات مضت. ومثل هذه القصة تساعد على التقليل من صورة فيرس كعزيزها العجوز، كما تسميه رانيفسكايا. وشعر ستانسلافسكي بأن المشهد ضعيف لا يصلح لإنهاء الفصل، ولذلك حصل على موافقة تشيخوف في حذف قصة فيرس ونقل مونولوج شارلوتا إلى أول الفصل، منهيًا الفصل بالمشهد الأكثر رومانسية بين تروفيموف

وآنيا. هذا التغيير، بالإضافة إلى ولع أرتم بمنح أدواره بالدفء والرقة، جعل ڤيرس على غير ما يرام. وحينما رأى تشيخوف العرض في النهاية كتب إلى زوجته قائلا: "أتمنى لو لم يكن موراتوڤا وليونديف وأرتم في موسكو. إن أرتم يلعب دوره بشكل رديء، ولكني ألتزم الصمت"(٧١).

مثل هذه الخلافات تكمن وراء ملحوظة أولجا كنيبر فيما بعد: "يجب أن أقر بأن العمل في بستان الكرز كان أمرًا صعبًا ومعذبًا. لا يستطيع أحد أن يفهم الآخر أبدًا. فالمخرجون اختلفوا مع المؤلف"(٧٢). كان تشيخوف مولعًا بالبحث في كيفية تصرف الجنس البشرى حينما يدركه التقدم التاريخي، فمرور الزمن بالنسبة إليه كان حدثًا طبيعيًا، قانونًا راسخًا يجب تقبله، ليس أكثر قسوة من تغير فصول السنة، فى حين يدرك ستانسلافسكي المسرحية على أنها قصة تراجيدية لفترات وأجيال متغيرة داخل حياة المجتمع الروسي. ومهما كان التغيير ضروريًا، فعندما يجبر الناس على تحطيم بعضهم بعضا فإن الأمر يصبح قاسيًا على نحو حتمي (٧٣).

إن خيارات الإخراج وتوزيع الأدوار لهى من العوامل ذات التأثير الخطير على استقبال المسرحية وإيصال معانيها. فلم يتفوق مسرح الفن بموسكو عبر أعوامه الباكرة في الأعمال الكوميدية؛ وذلك لإهماله للمواهب الكوميدية القليلة بالفرقة، ومنحهم أدوارًا ثانوية بدلا من الأدوار الرئيسية، مما قلل من عُنصر الفارْس في المسرحية. وقد طرح المسرح على نحو فعال اتجاهات جدلية وحول بؤرة التركيز إلى الطبقة الأرستقراطية المطرودة، وذلك بفعل اختيار أقوى الممثلين وأكثرهم جاذبية، في أدوار مُلاك الأراضي المسرفين، وإحالة لوباخين إلى المرتبة الثانية. وترسخ منذ البداية تعاطف الجمهور مع رانيڤسكايا وجايف، مضحيين بموضوعية تشيخوف التهكمية. وجعلت كنيبر دور رانيڤسكايا هو محور العرض، حيث اتخذت الشخصية على يديها مكانة بين اتجاهين جديدين في الحياة الروسية، وهما: مادية لوباخين العملية، وإصلاحات تروفيموف المثالية (٧٤). عُززت تلك

النزاعات الإخراجية بعد ذلك بفعل استعادة الأحداث الماضية المتوافقة مع الماضي لمهاجري ما بعد الثورة، حيث تحولت بستان الكرز إلى مرثية لمجموعة الطبقة الأرستقراطية التي دمرتها التطورات القاسية.

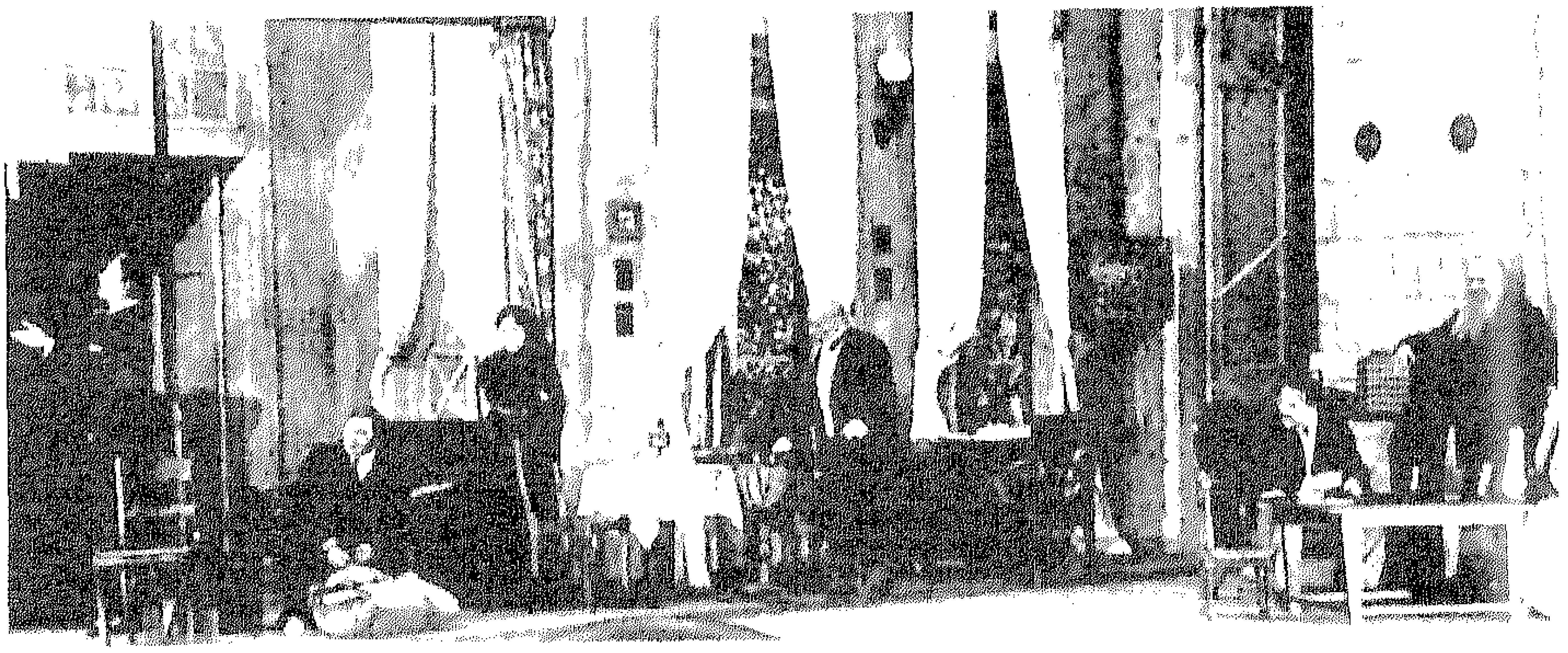
بعد أدائه كل ليلة لدور بروتس – غير المناسب له – في مسرحية يوليوس قيصر، بدأ ستانسلافسكي المتعب في كتابة ملاحظاته الإخراجية في وقت قياسي، منجزًا الفصل الأول على عجل في يوم واحد، متجاهلا تأكيد تشيخوف على الإحساس بالثراء والرفاهية. فقد طلب ستانسلافسكي تصميم منزل به أرضيات ذات صرير ومنحدرات ملساء. ويفرز نسقه التصميمي نفس نسق ضيعة ليوبيموفكا Lyubimovka المحببة إليه.

أصبح تشيخوف منذ الآن يألف ولع ستانسلافسكي بالمؤثرات الصوتية، وحاول أن يعارضه: "تستمر صناعة التبن من العشرين حتى الخامس والعشرين من مايو تقريبًا. وأعتقد أنه آنذاك قد توقف طائر السُّمنة عن الشدو، وتقريبًا صمتت الضفادع. ولم يهاجر سوى طائر الصافر... إذا استطعت تقديم القطار دون أى ضجيج، وبدون صوت منفرد، فاذهب إليه[٧٥]. "كتب تشيخوف في اليوم نفسه إلى كنيبر: "يريد كونست سيرج Konst Serg أن يقود قطارًا عبر الفصل الثاني، إلا أنني أعتقد أنه يجب على أن أمنعه. يريد أيضًا أصوات ضفادع وصفارد" [٧٦]. فلقد أثار المخرج سخطه لاهتمامه بتوافه تفصيلية، واشتكى تشيخوف إلى نميروفيتش: "لقد قلصت الجانب الخاص بالمناظر في المسرحية إلى الحد الأدنى، ولم تعد هناك حاجة إلى ديكورات بعينها، ولا حاجة إلى وجود البارود بها"[٧٧].

وبطريقة مشابهة بالغ ستانسلافسكي في إرشادات تشيخوف المسرحية. فخلال الفصل الثاني يضرب الممثلون البعوض بعنف كجزء من الشغل الحركى، كان قد صُوِّر فيما سبق لينفذ في عرض للخال ڤانيا. فعندما تقول رانيفسكايا: "أقبلا، أقبلا... يا حبيبتيَّ. (معانقة آنيا وفاريا). لو أنكما تعلمان كم أحبكما. اجلسا

بجواري، إلى يميني، ذلك حسن"، قام المخرج بتفسير ذلك على أنه: "مشهد تقبيـل. إنهم لم يقبلوا بعضهم بعضًا بقوة، بل تكلموا بطريقة عاطفية – خـاروا كـالبقرة، وتلاحقت أنفاسهم، ثم ضحكوا... وانتهى المشهد بطبيعة الحال بمداعبة ومشاجرة – تبدأ رانيفسكايا تحمي نفسها بقليل من المال، وقرب النهاية قذفتهم به. بالغ الممثلون في أداء أدوارهم، وانتهى المشهد بصرخات الـضحك والحـب الـشائعة". عمـد ستانسلافسكي بعد مشهد الانتقال العابر إلى الإتيان بجماعة من الفتيات عائدات من الحصاد. "نحن نرى حشدًا من النساء عائدات من الحقول. وقـد أخـذت الفئـوس المنتصبة والضفائر المشرقة تشكل صورة مشهدية في الأفق البعيد". وفـي أثنـاء مونولوج تروفيموف: "نحن نسمع... صوتًا يشبه صوت عربة الكارو تعبر رمـلاً، وعلى العربة صوت رجالي يغني، يتوقف على نحو غير متوقف عن الغناء، ويثير الحصان بقوة، ثم يتحدث إليه، ثم يعاود الغناء ثانية، ويصهل الحصان. وهناك بعيدًا في القرية كلب ينبح، وصوتان يسبانه"(٧٨).

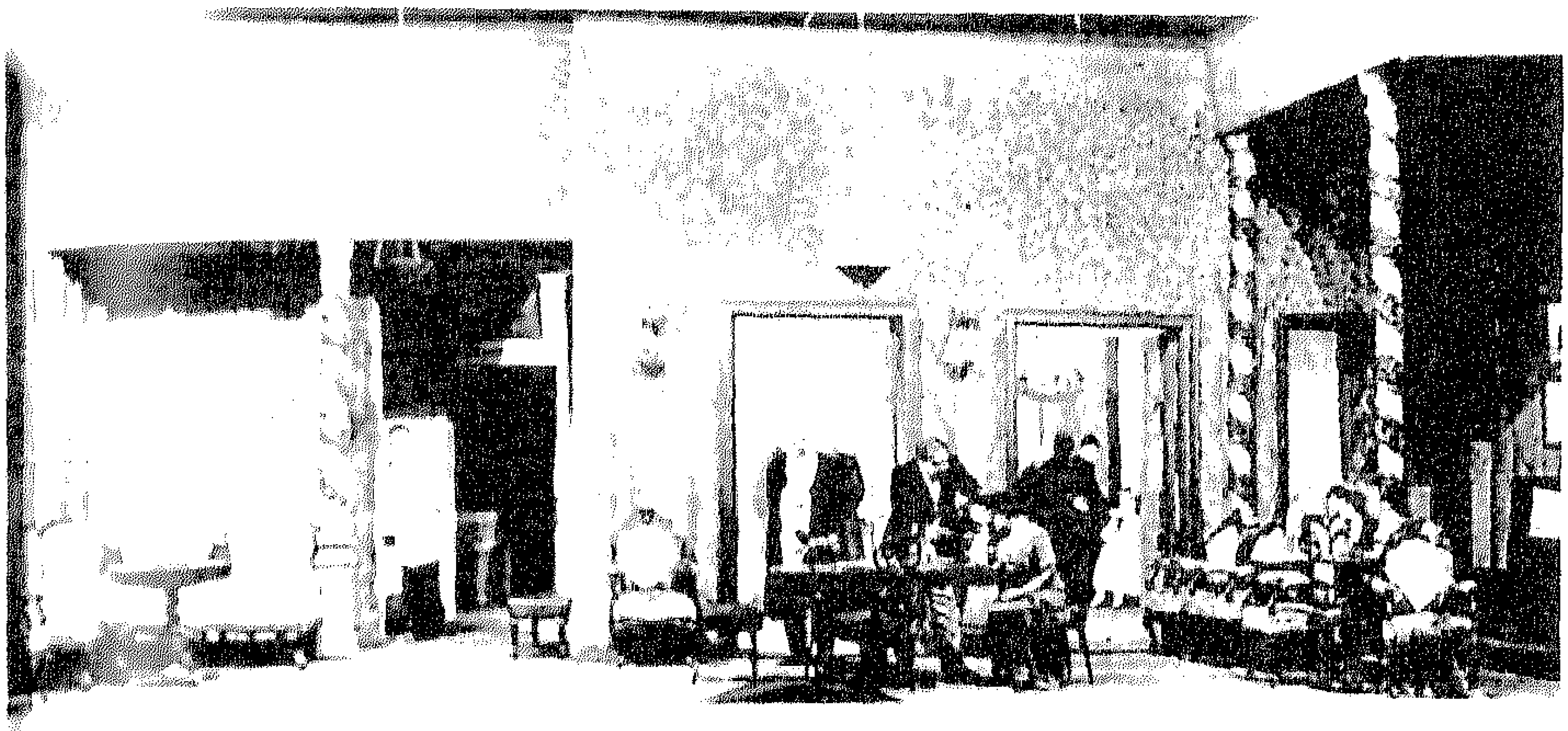
كان ولع ستانسلافسكي بتوالد التفاصيل المساندة لرؤاه يعني أنهـا سـتعطى المصداقية لسرد واضح وبسيط، ولذلك اهتم بها إلى أقصى حد، مما جعله لا يـرى نفسه مفسرًا لأفكار المؤلف؛ بل مشاركًا في التأليف، فقد ملأ المـساحات الـصامتة بنص تحتي، وخلق سياقًا روائيًا مُفضّلا ذلك على خلق خلفيـة دراميـة. جـاءت تعليماته الافتتاحية للفصل الثالث عبر عدة صـفحات، مخططًـا رسـمًا تفـصيليًا للحركات الراقصة، ومبتكرًا لمجموعة من الشخصيات الجديدة التي مثلت ضـيوف الحفلة، شاملةً: عامل المتجر مرتديًا سترة ورباط عنق أحمر، وولدًا صغيرًا (ابـن سيدة عجوز) يرقص مع ابنة زوجة القس الطويلة النحيفة، ورجلاً عسكريًا كبيـرًا بصحبة زوجته، وهي امرأة عجوز في ثوب أسود، كذلك مراقب ألماني كبير رقيق الفؤاد ذو لحية صغيرة يمسك بغليون، وامرأة تجلس في المدخل تـشاهد الجميـع، وأخيرًا بنات أخريات لزوجة الكاهن.



(٧) بستان الكرز لمسرح الفن بموسكو عام ١٩٠٤

(أ) الفصل الأول: ستانسلافسكي في دور جايف وهو يواجه المكتبة. ألكسندروف في دور باشا، ساﭬيتسكايا في دور ﭬاريا، أرتم في دور ﭬيرس، ماساليتنوف في دور لوباخين، جربيونين في دور سيمنوف – بيشيك، كنيبر في دور رانيفسكايا.

(ب) الفصل الثاني: كاشالوف في دور تروفيموف، ليلينا في دور آنيا. في النهاية الرومانسية المفضلة لدى ستانسلافسكي.



(ج) الفصل الثالث: ستاشنماستر في دور بولجاكوف، وفي الصورة: بششيك ولوباخين ورانيفسكايا.

(د) الفصل الرابع: موراتوڤا في دور شارلوتا. وفي الصورة: جايف وڤاريا وياشا ورانيفسكايا.

في المشهد الذي يجمع بين رانيفسكايا وتروفيموف، جعل المخرج رانيفسكايا "تسرع إلى بيتيا – كما يحدث في الميلودراما الفرنسية– وتركع أمامه، متشبثة به (بذراعه) كما لو كانت تطلب المساعدة. وقد وضعت رأسها على المنضدة (وهى ما زالت على ركبتيها)"؛ لم يكن كافيًا أن جعل تشيخوف لوباخين يضرب الشمعدان بعنف فيسقط أرضًا. "أراد أنطون باقلوفيتش أن يُلطف من حدة الأشياء، لذلك فجعل الشمعدان يسقط بالكاد. وأعتقد أن ذلك إجراء جزئى. كان من الأفضل لو وقع الشمعدان وانكسر، ليس على الخشبة، بل في البهو"(٧٩). جاءت نهاية ستانسلافسكي المقترحة للفصل على هذا النحو:

قاد تروفيموف وآنيا رانيفسكايا إلى أعلى الخشبة، ولاحقهم لوباخين. وفى البهو تغيرت رقصة البولكا إلى رقصة الكامارينسكا. نستطيع أن نسمع وطأ الخطى – وتعليقات الراقصين التافهة– كذلك صوت رنين الأكواب. نسمع صوت لوباخين في مرح، ولعب مثير في غرفة البلياردو. ومن غرفة الاستقبال الخالية انكسرت حلية معمارية صغيرة وسقطت على الأرض(٨٠).

أشار مايرهولد إلى أن "أسرار الطابع التشيخوفى كامنة في إيقاع لغته... هل لم يستطع مسرح الفن الإمساك بإيقاع أعمال تشيخوف، هل لم يعرف كيف يعيد خلق ذلك الإيقاع على خشبة المسرح. لم يكن من الممكن تحقيق ذلك، حيث إن الوجه الثاني الذي صنع شهرته كمسرح الجو النفسى هو طابعه الخاص"(٨١). ومن ناحية أخرى، لم يكن الجو الكئيب الذي تركز في المسرحيات الثلاث التي سبقت بستان الكرز مناسبًا لها، حيث غير التداخل الإيقاعي للممثلين من معنى "الجو النفسي" التشيخوفى. فقد آثر ستانسلافسكي أيضًا الإيقاع العام المتجسد في السطور بدلا من أجواء مسرحية النورس. وأدى تفسيره الرثائى لبستان الكرز إلى جعل العرض بكامله يسير بالزمن والإيقاع أنفسهما على نحو جلي، وبشكل متأنٍ.

وبينما يرى مسرح الفن الكوميديا على أنها "دراما رصينة"، نجد أصواتًا أخرى تنحدر لتعطي التفويض المطلق لإيفان موسكفين Ivan Moskvin في أن

يضفي على شخصية يبيخودوف قدرًا كبيرًا من الهزل أكثر مما هى عليه في النص. أما موسكفين – الذي لم يلعب من الأدوار التشيخوفية فيما سبق سوى شخصية رودي في الشقيقات الثلاث – فقد قام بإضافات ارتجالية، وأساء استعمال الألفاظ وأخطأ في نطقها، وقام بتكرار غير منسق لأغانيه، وحركة تفصيلية، مثل: سرقة تفاحة من بوفيه السفرة في الفصل الثالث، ورمى تروفيموف بلُبِّها. وبعد موت تشيخوف أضفى موسكڤين حركات كوميدية مبتذلة على الشخصية، مثلها مثل أي مهرج عند شكسبير (كما نجدها في شخصية حفار القبور بمسرحية هاملت)(٨٢). إلا أنه بعد ذلك أمكن للروائي الإنجليزي هوف والبول Hugh Walpole أن يرى في التفسير الموسكوڤيني "روحًا سجينة" داخل إطار تهريجى. وبمشاهدته موسكڤين في افتتاحية الفصل الثاني، ربط والبول بينه وبين كنيبر وستانسلافسكي في الفصل الثالث للشقيقات الثلاث، حيث جعل المتفرج "فى حضرة فن يتسم بالسمو والرقي بعيدًا كل البعد عما يقدمه من فن في أي بلد، وفى أى زمن، حيث إنك لا تمتلك شيئًا للمقارنة مع ما تقيمه هنا" (٨٣).

في العرض الأول في ١٧ يناير عام ١٩٠٤، صاح نميروڤيتش من على خشبة المسرح: "هذا المسرح، مسرحك يا أنطون!"(٨٤). ومنذ ذلك الحين سجل مسرح الفن بموسكو استحقاقه لامتلاك تناول أعمال تشيخوف، وأصبحت تفسيراته بالنسبة إلى المشاهدين هي الأكثر دقة، فى حين كان المخرجون أنفسهم غير راضين عن نتائجهم، فنجد ستانسلافسكي قد أشار إلى ليلة الافتتاح على أنها مجرد نجاح عادى، قائلا: "نحن نلوم أنفسنا لأننا لم ننجح في أن نُظهر أقصى درجة من الاهتمام، وكذلك ما تنطوى عليه المسرحية من قيمة وجمال"(٨٥). وفورًا، وبعد الافتتاح الاحتفالي والإطراء، اشتكي تشيخوف معلنًا خيبه أمله "ليس أفضل... ليس أفضل... لا العرض ولا المسرحية. لم أستطع أن أعبر عما كنت أريد. ولم أره جيدًا جدًا، وهم لم يستطيعوا أن يفهموا ما أريد"(٨٦). وبمجرد عودته إلى يالطا كف عن المشاركة في المسئولية عن الأخطاء، وألقى باللوم مباشرة على مسرح الفن.

وبطريقة فظة، أبدى تشيخوف ملاحظته غير المعقولة؛ حيث علق قائلا إن: "أقصى وقت يجب أن يستغرقة الفصل الرابع هو اثنتى عشرة دقيقة، فى حين جعلـوه هـم يستغرق أربعين دقيقة" (٨٧). وتناقش مع زوجته متعجبًا: "لماذا يطلقـون بإصـرار شديد في الملصقات وإعلانات الصحف على مسرحيتي كلمة دراما؟ فبالتأكيد يـرى نميروفيتش وستانسلافسكي في مسرحيتي شيئًا لم أكتبه. وأنا مستعد أن أقـسم بمـا يروقك من قسم أن أحدًا منهم لم يقرأ مسرحيتى بانتباه"(٨٨). إن تـاريخ مـسرحية بستان الكرز على خشبة المسرح سوف يتجلى عبر تلك الـسطور المعبـرة عـن اختلافات في الرأي.

ولاحظ النقاد عنصرًا جديدًا في تناول مسرح الفن لبـستان الكـرز، وهـو المعنى الذي يجعل الحائط الرابع الشفاف يُستخدم ليجعلهم يبحثون عن مشاهد مـن الحياة اليومية، وقد تجسد ذلك بفعل عـالم حقيقـي صـغير. بـدت الشخـصيات والإكسسوارات وكأنها متناثرة عبر الفراغ بفعل رياح الزمن، خاصة في الفـصل الأخير عندما تغطت الخشبة بالأمتعة والبورتريهات القائمة على الأرض وخلفيتهـا موجهة إلى الحائط. فمن بين كل مسرحيات تشيخوف، نجد أن مـسرحية بـستان الكرز اشتملت على معظم ما أسماه فـلاديمير نـابوكوف Vladimir Nabokov: "أقزام homunculi". ويعنى أن هناك: شخصيات مذكورة، ولكنهـا غيـر مرئيـة، عالمًا خارج خشبة المسرح يجعل البستان بعيدًا ومنعزلا. وقد أحضر ستانسلافسكي تلك الصور الذهنية على الخشبة، شاملة كلا من الشخـصيات المـسرحية وتلـك الشخصيات المذكورة غير المرئية التى تطرح حياة معادلة. وقد أظهر الناقد يـالى أيخنفالد Yuly Aikhenvald إعجابه بـ:

عابر السبيل المجهول الذي ظهر ممسكًا بطرف شجرة في يده؛ فقد ظهـر للمتفرجين لمدة دقيقة فقط بخطوات غير واثقة، بإشعار لـ نادسـون Nadson ونيكراسوف Nekrasov على شفتيه الثملتين، إلا أن وجهه يعكس أمامنـا دراما كاملة، حياة كاملة، خربة، قاسية وحقيرة (٨٩).

ففي تقييمه، عبَّرت كل الشخصيات عن نماذجها الحياتية، ويجب أن تكون في الواقع كما كانت على خشبة المسرح.

لم يستحسن الجميع من مشاهدي مسرح الفن المتمرسين واقعية مسرح الفن. وجاء الناقد الأوكراني نيكوليف Nikolaev إلى موسكو لكي يشاهد ليلة العرض الثامنة كما لو كان ذاهبًا إلى مكة، فكان متيمًا بالديكور الشهير آنذاك، خاصة منظر الفصل الثاني الذي تشابه مع رسم لـ ليفيتان Levitan [٩٠]. ولكن نيكوليف أشار إلى وجوب كون المنظور ملحوظًا في العمل الفني، وأن الاتساق كان مقسمًا على الأشكال الهندسية، حيث لا يحدث ذلك تشتيتًا للانتباه. ففي أعمال ستانسلافسكي لم تشتمل الصورة في المنظر على أضلاع الخلفيات والأماميات وما يتوسطها، ولم تكن هناك شخصيات من الدرجة الثانية أو من الدرجة الثالثة. وقد حالت التفاصيل الصغيرة المبالغ فيها عن متابعة المتفرج للنقاط الرئيسية في العرض.

صُوِّر الفصل الثالث بكامله على نحو يجعلك لا تستطيع للحظة أن تُركز وتتحقق بدقة من الموضوع المتكشف أمامك، وذلك بفضل الصور المسرحية. كل تلك الرقصات، ألعاب الورق، الخدع، طرائق الإلقاء والألعاب، كل ذلك الحفل الصاخب المقام في عزبة ريفية، والذي يعج بأحداث معقدة، يستحوذ عليك بتصويراته الخلابة وتشابهه الأخاذ بالواقع، تلك المشاركة اللاإرادية تجعلك كما لو أنك – في الواقع – تفقد القدرة على متابعة التغيرات في شخصيات العرض المتداخلة، تفقدك شيئًا أساسيًا وهو السبب الذي جئت من أجله إلى المسرح. لقد بذلت مجهودًا لا يصدق لكي أتمكن من اقتلاع نفسي بعيدًا عن روعة موهبة المخرج لكي أستمع إلى الحوار الذي يدور بين رانيفسكايا وتروفيموف [٩١].

لقد جذبت براعة التمثيل – الممتلئة بالمؤثرات المدروسة – الانتباه إلى أقصى حد، لكنها أيضًا جلبت التوبيخ. وتخوف نيكولف من أن صيغة المسرحية الرمزية وجوهرها التراجيدي قد يحجبها الجمال المترف للإخراج [٩٢]. وهناك محاكاة ساخرة أخرى تعاملت تقريبًا على نحو حصري مع المؤثرات المسرحية،

وحولت الممثلين إلى سرب من الطيور المغردة [٩٣]. لقد تميز الطابع التشيخوفي عن باقي عروض مسرح الفن التى تظهر العاطفة على نحو مثير. كان نميروفيتش مدركًا على نحو ذكى إضافتهم لزخارف غير ضرورية إلى شيء جميل في ذاته، وآمن أن بستان الكرز كان في أولى سنوات عرضه بمثابة "دراما ثقيلة ومملة". فهل استطاع بمرور الوقت تحقيق منزلته ذات الطابع الخاص والجميل. "هل حاول المسرح أن يحقق ذلك التأثير، كان عليه أن يتخلى عن كل ذلك الفيض من التفاصيل السيكولوجية وتفاصيل الأجواء المسرحية، والتي كانت مهيمنة على الصورة المسرحية بكل ما فيها من فخامة وإفراط. إلا أنها الآن تتلألأ كالرذاذ، واضحة ولامعة"[٩٤]. وبحلول عام ١٩٢٩ كان نميروفيتش يستشهد بالفصل الأول من بستان الكرز على أنه أكثر النماذج اكتمالا للأسلوب المتسق، حيث عُني فيه بالمزج المتناغم لكل أجزاء العرض بنغمة رئيسية واحدة [٩٥].

وما ساعد مسرح الفن على التقدم بخطى أفضل نحو صورة دارمية أكثر وضوحًا، كان نقدًا صادرًا عن المعسكر المتفسخ. فلقد اختار مايرهولد أيضًا مشهد الحفلة مؤشرًا رئيسيًا على أن مسرح الفن لم يعد يفهم تشيخوف. وأصر مايرهولد على أن "المسرحية مجردة مثل سيمفونية لتشايكوفيسكى... فهناك شيء ماترلينكانى ومفزع في [مشهد الحفلة]،" وفيما بعد أشار إلى "تلك الرقصة الكابوسية لعرائس في مسرحية من نوع الفارْس" في "دراما تشيخوف الغامضة"[٩٦]. وخصص الشاعر أندريه بيلى Andrey Bely مقالا لتفسير رمزي لبستان الكرز، حيث كان الحفل فيها "بلورة لحيل تشيخوف الأدبية":

فى غرفة أسفل خشبة المسرح تدور أحداث دراما عائلية، حيث الخلفية المضاءة بالشموع، ترقص أقنعة الرعب على نحو طرب مُنتش، وموظف البريد يرقص مع إحدى الفتيات – أم أنه خيال ظل؟ ربما يكون قناعًا ارتكز على عصا المشي، أو زيًا موحدًا معلقًا على مشجب. ماذا عن ناظر المحطة؟ من أين أتى

هؤلاء؟ ولماذا هم هنا؟ كل ذلك تجسيد لفوضى قدرية. هم يرقصون هناك ويبتسمون بتكلف كنكبة عائلية على وشك الانتهاء(٩٧).

كان كل ذلك بمثابة صرخة بعيدة عن صورة ستانسلافسكي غير المنظمة لحفلة ريفية زرية الملابس؟

هناك عنصر آخر لبستان الكرز تناوله النقد أخيرًا، ويبدو أنه كان غائبًا في تلقي العرض الأول؛ وهو أن العرض بمثابة نذير لتغير سياسي مستقبلي عنيف، حيث مثلت شخصيات تروفيموف ولوباخين نذير الثورة الروسية، في حين لم يقترح أي صحفي أو مراقب للأحداث في أية عاصمة مثل هذه القراءة. وكما سوف نرى؛ بينما كان الموقف مختلفًا في الأقاليم؛ فإن تلك الدروس كانت جاذبيتها في استعادة الأحداث الماضية والتأمل فيها، وخاصة عند الأجانب. وكان موريس بارنج Maurice Baring أحد هؤلاء، وهو دبلوماسي إنجليزي تعلم الروسية لكي ينغمس في الثقافة الروسية، وحضر أول عرض لما أسماه "أكثر مسرحية رمزية قد كتبت"، وقال: "لقد كونت رأيًا عن روسيا ما قبل الثورة جميعها... كلهم يرقصون على قمة بركان يرتفع ويجيش على ضجيج ضعيف لاضطراب عنيف قد حان"(٩٨)، لكنه كتب ذلك في عام ١٩٢٢، بكل ما تحمله البصيرة من إدراك للغيب.

بدا موت تشيخوف عام ١٩٠٤ لمسرح الفن كارثة ساحقة؛ فذلك يعني أن المؤلف المسرحي الذين كانوا يعتمدون عليه كثيرًا، لم يعد من الممكن أن يمدهم بأية مسرحية جديدة. كان عليهم أن يعيدوا عرض المسرحيات القديمة من ريبرتوارهم، مفضلين البدائل التشيخوفية، أو يطبقون تقنيات تشيخوف على أعمال أخرى وأزمنة مختلفة. إلا أن موت تشيخوف كان له أيضًا جانب حسن، حيث لم يعد المؤلف يختلف حول نقاط تفسيرية للنص أو يعترض على سلطتهم.

قام نميروفيتش بإخراج إيفانوف كنوع من الولاء والتقدير لتشيخوف. مع أنه قد قيّم الفصل الأول على أنه "من أفضل الأجزاء الأساسية التشيخوفية". وقيم

إيــڤــانوف على أنه "رجل دمره الكفاح والنضال. غير راض وغير مـــرض"(٩٩). كذلك اعترف "بأنك لن تلتقي مصادفة إيــڤــانوف... أو ســـارة أبــرامســـونز... أو ليبيديف... أو تلتقي حتى بتصرف كتصرف ساشا" (١٠٠). وهكذا عاد الزمن إلى السبعينيات، وعُرِضَ إيــڤــانوف في الموسم نفسه الذي كان يُعرض فيه عـــرض موت إيفان الثالث لتولستوي، حيث عنى نميروڤيتش بأن يصور الحياة تحت وطـــأة الظلم. وقدم نميروڤيتش عالم إيــڤــانوف على أنه عـــالم يختنــق بفعــل الـــبلادة السياسية.

تبع عرض إيــڤــانوف تجربة غير ناجحة لستانسلاڤسكي، حيـــث أخـــرج ثلاث مسرحيات من ذات الفصل الواحد لميترلينـــك، وبـــدا الممثلـــون متحـــررين لهجرهم الأهواء البلجيكية غير الواضحة، مفضلين العروض في مـــسارح الأقـــاليم المألوفة لديهم داخل الوطن التشيخوفي. وعولجت المسرحية على أنها عمل عتيـــق الطراز بكل شخصياته الثانوية المدروسة على نحو متقن. حصرت كنيبـــر أداءهـــا لدور آنا الأرملة الحزينة في أداء تراجيدي، وقدم ستانسلاڤسكي كاريكاتيرًا رائعًـــا للكونت سابيلسكي، أما كاشالوف الذي أراد أن يلعب دور بوركين، فقـــد ابتكـــر – تمثيليًا – شخصية إيــڤــانوف الذي يثير الشفقة والتعاطف. وهذا ما جعله رجـــلا مهذبًا، ونبيلا أرهق نفسه وأرهقه الآخرون، رجلاً ذا ضمير مهترئ، نُقِلَ جيـــشانه العاطفي وغضبه بدون مؤثرات – ولو بسيطة – أو صراخ، وتم ذلك فـــي اتـــساق وانسجام بفعل بُعده عن الأسى الخفيف. ولأن الصورة الخاصة بمسرح الفن رسمت الألوان الأولية للمسرحية، والتي كانت قد ابتكـــرت لكـــورش Korsh ودافيـــدوف Davydov، فقد كان الممثلون جميعًا يمثلون "وكأن شبح تشيخوف يـــستمع إلـــيهم" (١٠١). وقوبل العرض بقليل من الحماسة، رغم الإحياء القصير الأمد الذي تم بعـــد الثورة، لكن المسرحية نفسها وقعت في طي النسيان.

سوف يُوثِّق استياء تشيخوف واختلافاته مع مسرح الفن على نحو جيد. فقـد رفض تشيخوف على نحو عنيد أن يعترف بإنجازات ستانسلافسكي. وفـي نهايـة حياته حَدَّد أكثر الممثلين أو المفسرين براعة لشخصياته، وهم: دافيدوف فـي دور إيـﭬـانوف، كوميسارزفسكايا في دور نينا، وسـﭬـوبودين فـي دور الكونـت سابيلسكي(١٠٢). وهؤلاء الثلاثة كانوا ممثلين محترفين يعملون من أجـل تطلعـات تجارية إمبريالية. واشتكى تشيخوف في مراسلاته من أن ستانسلافسكي كان يمـلأ المسرحيات بثوران عاطفي بما لا تتحمله، لكن ذوقه منعه من التدخل الفعلي فـي الإرشادات المسرحية. ذات مرة، عندما مرضت ليلينـا Lilina، وقامـت بـديلتها سكارسكايا بأداء دور سونيا، طلب تشيخوف منها أن تكون أكثر صمتًا في مـشهد الجدال في الفصل الثالث، لكي تذرف الدموع على نحو أكثر رفقًا. أجابت بأنها قـد أرادت أن تبكي على نحو صامت، إلا أن ستانسلافسكي طلب منها أن تبكي بقـوة، وأجاب تشيخوف على ذلك: " حسنًا، سوف أُذكره بذلك"(١٠٣). كانت دائمًا ملاحظاته للممثلين موجزة وتلميحية، فقد سألت ميوراتوﭬا Muratova تشيخوف إذا كان يجـب أن ترتدي شارلوتا رباط عنق أخضر، فأجاب: "إنها تستطيع، ولكنها ليست مجبـرة على ذلك"، وأخبر ليونيدوف Leonidov أن لوباخين لا يجب أن يسير مثل تاجر أو مثـل أستـاذ في الطب: "أنصت إلـيَّ، لـوباخين لا يصيح؛ فهو رجل غني، والأغنيـاء لا يصيحون أبدا"(١٠٤). لم تكن مثل هذه التلميحات كافية لكي تناطح الآراء القويـة للمخرجين.

وكما يذكر كاربوف Karpov، فقد قال تشيخوف ذات مرة حزينًا:

حتى في مسرح الفن، كل تلك التفاصيل الخاصة أدت إلى انـصراف انتبـاه المتفرج عن الاستماع... إنهم يلقون بالمؤلف في المؤخرة... [...] تعرف أننـي أريد أن تُخرَج أعمالي على نحو بسيط وطبيعي... مثلما كان يحـدث فـي الأيـام السابقة... غرفة... أريكة ومقاعد أسفل الخشبة... وأداء جيد لممثلين أكفـاء...

هذا كل ما أريده... دون طيور وأجواء تخلقها الديكورات والإكسسوارات. أحب كثيرًا أن أرى مسرحيتي تقدم بهذه الطريقة. [...] لقد كتبت عن الحياة... إنها تميل إلى الرمادية، وعن طبيعة الحياة اليومية... ولكنها ليست مزعجة ولا داعية إلى التباكي... إنهم يحولونني أحيانًا إلى طفل باكٍ، وأحيانًا إلى شخص مضجر... مع أنني قد كتبت قليلا من القصص المضحكة...(١٠٥).

ولكن يجب على المرء أن ينتبه لمصدر الآراء، فقد كان كاربوف يغبط مسرح الفن على مشاركته الناجحة مع تشيخوف. ومع ذلك، فنجد أن مثالية المؤلف قد جعلت تشيخوف يُرجح سطوره على كل العناصر الأخرى للعرض المسرحي. فلم يكن تشيخوف مدركًا أن مسرح الفن – بكل أخطائه – قد أسهم في شهرة مسرحياته.

وما جذب المتفرج العادي بشكل قوي لمسرحيات تشيخوف التى تناولها مسرح الفن هو اندماج كل من المؤلف والفرقة على نحو حميمي مكتمل، مثلما حدث في الأيام الناجحة لمسرح مالي فى أثناء عروض أوستروفسكي Ostrovsky الأولى. كما لو كانت المسرحيات قد كتبها وأخرجها الشخص نفسه، فهناك انطباع خفي يجعلك تشعر أنك لو قرأت نصًا لتشيخوف يبدو لك أن حواره مبتذل إلى أبعد حد. فقد كشف مسرح الفن النقاب عما هو كامن، وتخلص من المشاعر الكامنة في بعض النكات الرديئة والمحادثات المبتذلة. وما ميز دراما تشيخوف عن كل المسرحيات الأخرى في ذلك الوقت، هو ما أسماه ستانسلافسكي المجرى "الغائص" للأحداث المتدفقة، أى النص التحتى غير الواضح فى الحوار.

كشف ستانسلافسكي غموض تشيخوف وجعله جديرًا بالعرض على خشبة المسرح، حيث رسم بنجاح كل لحظة فى المشاهد، محافظًا على سلامة العرض ككل، باستخدام مؤثرات تكنيكية، مثل: أجراس عربة جليد مجلجلة، أرجوحة تصدر صريرًا، وسقسقة صرصور الليل، كلها كانت صورًا من الطبيعة وضعت في التابلوهات المألوفة. أصبحت المادية اليومية هدف المسرح، حيث لم يستخدم

المسرح الإكسسوارات الصناعية، واستخدم أدوات محلية عادية بقدر الإمكان. لم تكن مناظر سيموف المتواضعة - والتي توحي بالمدرسة الروسية المتجولة - مجرد عرض ذاتى لتقنية موسومة، بل إنه كافح لكي يخلق خلفية رقيقة وغير واضحة للحدث المسرحي.

كانت تلك العروض تلقى ترحابًا حماسيًا من قبل العامة، خاصة أهل الفكر المحليين، حيث كان العرض الشعري البارع لحياتهم الخاصة يثيرهم ، فيتعرفون حزنهم الذاتي في أبطال مسرحيات تشيخوف. شكّل ذلك الارتطام بالواقع اتساعًا مسرحيًا لروائع الأدب الروسى الواقعى. وفى عام ١٩٢٣ كتب الشاعر أوسيب ماندليشتام Osip Mandelshtame يقول: لماذا من الممكن أن تجد الطبقات المتعلمة - التي انغمست في أعمال تورجنيف Turgenev، وتولستوي ودوستويفسكي - تجد مسرح الفن بموسكو ملائمًا جدًا لها.

فبالنسبة إلى أهل الفكر كان الذهاب إلى مسرح الفن بموسكو متساويًا تقريبًا مع ذهابهم إلى الكنيسة، أو تناولهم العشاء الرباني في القداس... فقد تميز ذلك الجيل كله بحبه للأدب، وليس المسرح... لقد فهموا المسرح - على وجه التحديد - على أنه تفسير للأدب... وكذلك كلغة طبيعية أكثر فهمًا واكتمالا... كانت روح ذلك الجيل وروح مسرح الفن هى روح داوتنج توماس Doubting Thomas. لقد أحبوا تشيخوف، إلا أن توماس العقلاني لم يثق به. أراد أن يلمس موهبته، أن يشعر به، أراد أن يقتنع بواقعيته (١٠٦).

وكان إيضاح ستانسلافسكي لما هو ضمني متفقًا مع ذلك الاتجاه.

نظرًا إلى لحظات الصمت الشهيرة في عروض تشيخوف، فسر ماندلشتام تلك اللحظات "كأنها احتفال لأحاسيس خالصة ملموسة". في الحقيقة، أصبحت لحظات الصمت عبر الزمن بمثابة علامات مسجلة مطلقة قُدِمَتْ بحرية مفرطة، وعلى نحو آلى. ويذكر ميجبروف Mgebrov - الممثل بمسرح الفن في ١٩٠٨/٩

– أنهم كانوا يتقيدون بعدد الوقفات. وكان الممثلون مطالبين بأن يحصوا ثواني الصمت ذهنيًا في أثناء بقاء تلك اللحظات"[١٠٧]. يشير مثل هذا التشوه الحرفي إلى كيفية استقرار الريبرتوار التشيخوفي في مسرح الفن. فمنذ أن أنقذ عرض النورس مصير مسرح الفن في أول مواسمه، شعر ستانسلافسكي بأن المجتمع والثقافة قد ألقيا على عاتقه بمسئولية، وقد تحملها ببراعة، وأصبحت مسرحيات تشيخوف تمثل نجاحًا عظيمًا لمسرح الفن. حصرت تلك النجاحات المسرح في دائرة ضيقة من الصعب الإفلات منها. فعندما لعب ممثلو مسرح الفن مسرحيات تشيخوف، كانت تفسيراتهم متصلة بواقع معين، حيث يتطلب هذا ملاحظة وحساسية بشكل لا يضاهى أكثر منه خلق شخصيات خيالية. إذا لم يستطيعوا أن يفعلوا ذلك، فعليهم أن يستخدموا مصطلح ستانسلافسكي "استعادة التجربة"، ثم عليهم بعد ذلك أن يحاكوا بمهارة التجربة اليومية المألوفة لديهم. كان من الصعب تطبيق الطريقة المعقدة المستخدمة في عروض تنشيخوف على أعمال إبسن Ibsen وميترلنك، أما عند تطبيقها على التراجيديا الشكسبيرية فنجدها غير ملائمة تمامًا[١٠٨].

انطلق ولع ستانسلافسكي الخاص على نحو معاكس إلى المذهب الطبيعي. مع أنه – كما قد تعلم – قد عمل فيما سبق وفقًا لخط المنطق العاطفي، وقد غرس في جميع أدواره مسرحة صادقة وحقيقية[١٠٩]، وصبغها بمثالية رومانسية، مولعًا بالمؤثرات المسرحية المثيرة، وقد وجد نفسه منجذبًا إلى تشيخوف بشدة، أكثر الكتاب الروس حميمية واستقرارًا. لقد تدرب ستانسلافسكي على أعمال شكسبير وموليير وبوشكين والأوبرا الكوميدية كوميك، وأوكل إليه إخراج نصوص خالية في ذاتها من التوهج المسرحي. والمفارقة تكمن في قيام القائد الروحي للمسرح – وعن طريق عقله المستنير وخياله المتوهج – بإيجاد سبل يجلب عن طريقها إلى حياة خشبة المسرح أطباء ريفيين يهتمون بعلم التنبؤ، وآنسات قرويات يَتُقْنَ إلى موسكو، وليس أبطالا تاريخيين أو أسطوريين. وقد كان نميروفيتش بمثابة الوسيط الذي يوضح تشيخوف لستانسلافسكي؛ ولكن بمجرد أن عانى ستانسلافسكي لدغ

علل تشيخوف، جلب إلى المسرحيات مفهومًا تصويريًا جريئًا، ودعمهـا بموهبتـه التمثيلية البارعة، محاولا فصل الجراثيم التقليدية للشفقة المسرحية عن التوق الندي لشخصيات تشيخوف، فقد صبغهم ستلانسلافسكي بالمثالية (١١٠).

الفصل الرابع

متنافسون ومقلدون

(الإمبراطورية الروسية من ١٨٩٨ إلى ١٩١٧)

تُعرض مسرحيتك الخال ڤانيا هنا [في نوڤوشيركاسك Novocrerkassk] طول الموسم، وتحقق أرباحًا [...] ويكفي القول إن في آخر عرض كان الممثلون يذرفون الدموع الحقيقية في الفصل الأخير. إنها الواقع... إن الحياة البائسة ليست بأغرب عن ذلك بالنسبة إلى قلب ممثل جاد.

إيڤان روستوڤستيف إلى تشيخوف(١)

في العواصم

لم يعد في استطاعة الفرق الراسخة أن تهزأ بمسرح الفن لكونه وهمًا عارضًا، أو مجرد هواية لهواة الفنون، فبنجاح النورس عام ١٨٩٨ ظهر مسرح الفن منافسًا جادًا ينافس على مشترى التذاكر، وأيضًا يتحدى سياسات مسرح الدولة وممارساته. وتميز رد فعل مسرح مالي بموسكو، حسبما يرى أحد المراقبين بأنه "عذراء الإنجيل الحمقاء التي لا تملك زيتًا لمصباحها، وبهرت أعينها فجأة الأضواء الكاشفة الكهربية"(٢). لقد عاش مسرح مالي على إتقان ومهارة نجومه في الكلاسيكيات التي عرضت بشكل متسرع، فلم يكن مؤهلا جيدًا لمواجهة منافس أكثر حداثة. وبالرغم من مقت الممثلة الرئيسية في مسرح مالي ماريا إرمولوفا Ermolova لما أسمته "تشاؤمية"(٣) تشيخوف، فإن كثيرًا من ممثلي مسرح مالي، وعلى رأسهم سومباتوف يوزين Sumbatov Yuzhin، كانوا حريصين على ضمه إلى ريبرتوار أعمالهم. وربما خطف مسرح مالي الأضواء من مسرح الفن لكونه أول من أحيا عرض النورس. وقد أعربت الممثلة نيكولينا Nikulina عن رغبتها

في عرض المسرحية لصالحها، اتصل سومباتوف بنميروفيتش ليرى ما إذا كان ذلك سيتعارض مع خطط مسرح الفن الحديثة التأسيس:

لا أعرف فرقة [نميروفيتش]. [كتب سومباتوف ذلك إلى تشيخوف] لكن بالنسبة إلى مسرحيتك فمن المهم وجود مجموعة من هيئة الإخراج الممتازة. وبالنسبة إلى عرضنا المسرحي لها، فقد انزعجت كثيرًا بسبب رأي نميروفيتش بأن نيكولينا كبيرة جدًا في السن، بحيث لا يمكن أن تؤدى دور الممثلة و... كيف أقول، وأنها غير دقيقة، وحادة جدًا، وغير مناسبة، ومهاراتها على خشبة المسرح تختلف عما نألفه. بجانب ذلك، أنا لا أعرف فعلا بمن نأتي به لمسرحية النورس. أما أدوار الرجال فأعتقد أنها ستنجح جيدًا (٤).

لقد حول انتصار مسرح الفن عرض مسرحية النورس على مسرح مالي إلى كائن مهدد بالانقراض، وقد أحبط الأداء الجماعي عندما تسربت الخال ثانيا من بين يديه.

على مدى السنوات الست التالية ظهرت قطيعة متبادلة من نوع ما بين "الهامسين التنشيخوفيين وعرائس مسرح كاريدج رو (وهذا لقب كان ممثلو مالي يطلقونه على خصومهم من مسرح الفن بموسكو) وبين مؤجري المسرح (مالي) الصغير، وهذا ما كان يفضله ممثلو ستانسلافسكي كلقب لنظرائهم. وقد كان من بين التعليمات النمطية فى أثناء أداء بروفات مسرح مالي قولهم: " فقط عليك ألا تؤدى هذا كما يؤديه ممثلو مسرح الفن. وظهر في مسرح الفن بموسكو شيء مماثل من هذا التعريض. ولم تظهر لتشيخوف على مسرح مالي سوى مسرحيات الفودفيل الخطوية (١٨٩١) والدب (١٨٩٨) والذكرى السنوية ١٩٠٤، ولم يتم عرض أى من مسرحياته الكاملة هناك حتى عام ١٩٦٠ (٥).

سادت عداءات وكراهيات مماثلة في مسرح ألكسندرا ببطرسبورج، جعلته يشعر بأولويته وتميزه في عرض مسرحيات تشيخوف، لكن عندما بدأ مسرح الفن

جولاته إلى شمالي العاصمة، كانت عروضه بمثابة إشراقة التجلي بالنسبة إلى ضيقي الأفق. لقد سمع ڤاسيلى توبوركوف - وهو طالب في مدرسة ألكسندرا للتمثيل - معلميه دافيدوف وستيفان ياكوفلف يشتكيان من إفساد الطبيعة ومنهج مسرح الفن بموسكو، والمبالغة في إعداد البروفات لتراث شسبكين Shchepkin من الواقعية العاطفية العامة، وإفسادها كذلك لموهبة الممثلين الحية، ثم شاهد بستان الكرز فدهش لمشهد الغرفة في البيت القديم لكونه مألوفًا، فلم يكن ذلك جزءًا من أثاث المسرح؛ بل غرفة حقيقة.

واهتز كذلك شعور توبوركوف بأنه في مسرح عندما بدأ الممثلون بالتحدث، "إنهم ليسوا ممثلين. هناك أشخاص حقيقيون يتحدثون بأصوات يغلب عليها النوم، ولم يكن لديّ وقت للفهم، سواء أكان ذلك شيئًا طيبًا أم لا". كما أن عرض ستانسلاڤسكي قد أشعل إلهامًا آخر.

إن كل شيء يفعله جايف كان يتم بابتعاد شديد عن الجمهور، لقد ظل هناك تمامًا بين أهل بستان الكرز... ولم يترك ستانسلاڤسكي انطباعًا لدىَّ كممثل، ولم يستغل أيا من الوسائل المعروفة لتقنيات التمثيل- فليس ثمة تنغيمات صوتية فعالة، أو حوادث مهمة، أو أفكار وخدع بارعة تثير تصفيق الجمهور. لم يوجد أى شيء من ذلك. بل لم أستطع تحديد ما إذا كان هذا أمرًا طيبًا من وجهة نظر ممثلينا.. فقط لم أستطع رفع عينى عنه، يبدو كأنه قد سحرنى (٦) .

وظل توبروكوف - الذى سيصبح فيما بعد من نجوم فرقة مسرح الفن بموسكو في الثلاثينيات والأربعينيات - يعتقد أن نجوم ألكسندرا كانوا الأفضل، كل على حدة. "إن ممثلي ألكسندرا كانوا مؤدين مميزين، وقد شارفت مواهب بعضهم حد العبقرية. لكن بمجرد ظهورهم على خشبة المسرح، تجد كل واحد منهم معنيًا فقط بدوره [...] ومع هذا فإن أكثر الممثلين موهبة، والذين لا يتضافرون معًا بواسطة نموذج مثالى مشترك، لا يمكنهم توجيه انتباه المشاهد إلى المفهوم العام

العميق المؤسس للمسرحية" (٧). وكان هذا حجر عثرة عند عرض تشيخوف في بطرسبورج؛ إذ احتاج إلى أداء جماعي متوافق متماسك جيدًا.

في عام ١٩٠٢ قرر تيلياكوفسكي Telyakovsky مدير المسارح الإمبراطورية أن يعلن دخول مسرح ألكسندرا إلى القرن العشرين بإعادة تأهيل عرضه للنورس. وبدت الظروف مواتية. وكان لدى بتر جنيديش Petr Gnedich – الذي خلف كاربوف كمدير للريبرتوار المسرحي – حس أفضل لما سيقبل عليه مسرح الفن. وحثّ تشيخوف مباشرة ليقدم الشقيقات الثلاث، كما أحيا النورس: "... وبالطبع كنت سأشعر بالأسى إذا لم تكن أعمالك بين الريبرتوار. صدقني، إن تاريخ النورس لن يتكرر... وإن لم نستطع عرض مسرحياتك ضمن ريبرتوارنا، فلن يكون هناك سبيل إلى تأسيس مشروع أخذ بالفعل يتشكل"(٨). تُبين هذه الكلمات كيف ارتفع مخزون تشيخوف ككاتب مسرحي في ظل الإدارة الماهرة لمسرح الفن بموسكو، وكيف اضطر مسرح ألكسندرا نفسه إلى السير مع التيار. وقد بدا الرفض المبدئي للمؤلف شيئًا مطلقًا: "الآن أنا أبغض هذا المسرح، إنني لا أستطيع تحمل ممثليكم، لأنهم لا يحفظون أدوارهم جيدًا؛ بل يؤدونها مرتجلة... وأرجوكم باسم مبدع هذا العمل ألا تعرضوا النورس..." (٩).

بُذلت جهود جادة لتخفيف مخاوف تشيخوف، ولعلاج أخطاء الماضي. فبدلا من البروفات الثماني للنورس عام ١٨٩٦(ويعتذر كاربوف بأن هذا "أقصى ما أمكنني عمله") تمت ثماني عشرة بروفة عند إعادة العرض هذه المرة. واختير الممثل التراجيدي الإقليمي ميكائيل دارسكي مخرجًا للعرض – وهو من أدى دور شايلوك بإيجاز في الموسم الأول لمسرح الفن بموسكو– وكانت أشق مهامه أن يجعل الممثلين يتفادون إضافاتهم المفرطة، إذ كانوا يستغلون مواهبهم وفنياتهم لملء حدود الصورة التي يقدمها كاتب مسرحي غير متمرس. وواصلَ دارسكي تطبيق تقنيات الحائط الرابع، وأدار ظهور الممثلين إلى الجمهور، وملأ المساء ببرهات

التوقف، واهتم بالجو "على نسق ستانسلافسكي... إذ كان هناك عشب حقيقي في الحديقة" (١٠).

أراد ڤارلاموف – الذي مثّل دور الخال سورين لداڤيدوف – أن يعرف ما إذا كان الرجل الذى يؤديه طيبًا أم شريرًا، وأتى بعشرات التعديلات، مستغلا كل خدعة ممكنه لديه ليثير الضحك. وأدى إيڤان شوفالوف Shuvalov تذبذب تريجورين، لكنه أهمل ذكاء الشخصية، مثلما فعل ستانسلافسكي وسازونوف من قبل. وإن أمكن القول بأن النورس تقدم تنويعات على ثيمة الفتور، فإن تريجورين هو المنظر للامبالاة الخاملة، وهو عقلية مراوغة ماكرة تتقن تبريرات وهن أهدافها. إلا أن شوڤالوف قد قدمه مجرد مراقب قانع مدلل بشكل هامشي!(١١).

وأراد جنيديش Gnedich أن تلعب كوميسارفسكايا دور نينا على نحو مترادف مع دور تريبليف الذي لعبه نيكولاى خودوتوف Nikolay Khodotov، لكنها كانت قد تركت الفرقة قبل بدء البروڤات، وأدت ممثلة مسرح مالي ل.ف. سيليفانوفا L.V. Selivanova دور نينا، وقد أبلت بلاءً حسنًا، لكنها لم تستطع الصمود أمام المقارنات بمن سبقتها. وجعل خودوتوف من الخصم المتقلب المزاج للابتذال، والذى طالما صُوِّر على أنه إنسان منهك الأعصاب" تريبليف"؛ بطلا للعرض. إلا أن كل الأعين اتجهت إلى أركادينا التي اضطلعت بدورها ماريا ساڤيناMariya Savina في نهاية المطاف.

لقد أُعجبت ساڤينا بشدة وحماسة بعرض الخال ڤانيا على مسرح الفن، لكنها لم تستطع تخطى حواجز "الدراما الحديثة" لكونها الراقصة الأولى في المدرسة القديمة. وأخذت تؤدى البروڤات بقليل من الاهتمام، ولم تستطع رؤية أية فائدة من المسرحية، سواء لها أو للجمهور. وكتبت إلى صديقة لها تقول: "إننا نتشدق جميعًا بالنورس، وليس ثمة شيء جيد. ولا أتوقع سوى ما هو سيئ منها"(١٢). وكتب كوجيل Kugel يقول إنه في العرض: "أوجدت سافينا نموذجًا

كوميديًا رائعًا لأركادينا، بما كان في صالح المسرحية. وإن كنت أعتقد أن المؤلف كان في ذهنه نموذج أكثر تعقيدًا نفسيًا، أي نموذج مأساوي كوميدي" (١٣).

وأُدخِلَتْ مشاهد جديدة، وجاء الفصلان الثالث والرابع منسوخين من تصميمات مسرح الفن، والفصل الأخير بخاصة تكوّن من لوحات معقدة مرتبة على زوايا حادة وأشباه منحرفات لتعطي لمحات من الغرف الأخرى الواقعة خلف الصالون الرحيب مثلما خطط سيموف. إلا أن مسرح ألكسندرا الفسيح ضخّم من نسب الأحجام، بحيث ضاعت الشخصيات في هذا الحيز من الفراغ. وتبخّر إحساس الروتين اليومي والبيئة الطبيعية بين ألواح المسرح الطويلة والأثاث الثمين والمسافات بين الممثلين، فغابت الصلة الحميمية بين الأشياء والممثلين، والتي كانت أساسية لنجاح مسرح الفن، في ظل المتطلبات والملحقات التقليدية المسرحية، وكذلك هدوء العرض.

ويوجز يورى بيليف Yury Belyaev حقائق العرض مشيرًا إلى التفسيرات الأحادية البعد:

كانت هناك نينا الساحرة المؤثرة (سليفانوفا)، وممثلة آسرة أخاذة هي أركادينا (سافينا)، وتروجورين فاتر الهمة ضعيف الشخصية (شوفالوف)، والعجوز النمطي سورين (فارلاموف) وتريبليف العصبي الحساس (خودتوف)، وماشا العذبة الجميلة (باتوفا)، والمنزل الدقيق العمارة الذى ضم غُرفًا في كل الاتجاهات... باختصار كان كل شيء في محله ما عدا شيئًا واحدًا، فلم يكن هناك شيء من تشيخوف حرفيًا ولا مجازيًا (١٤).

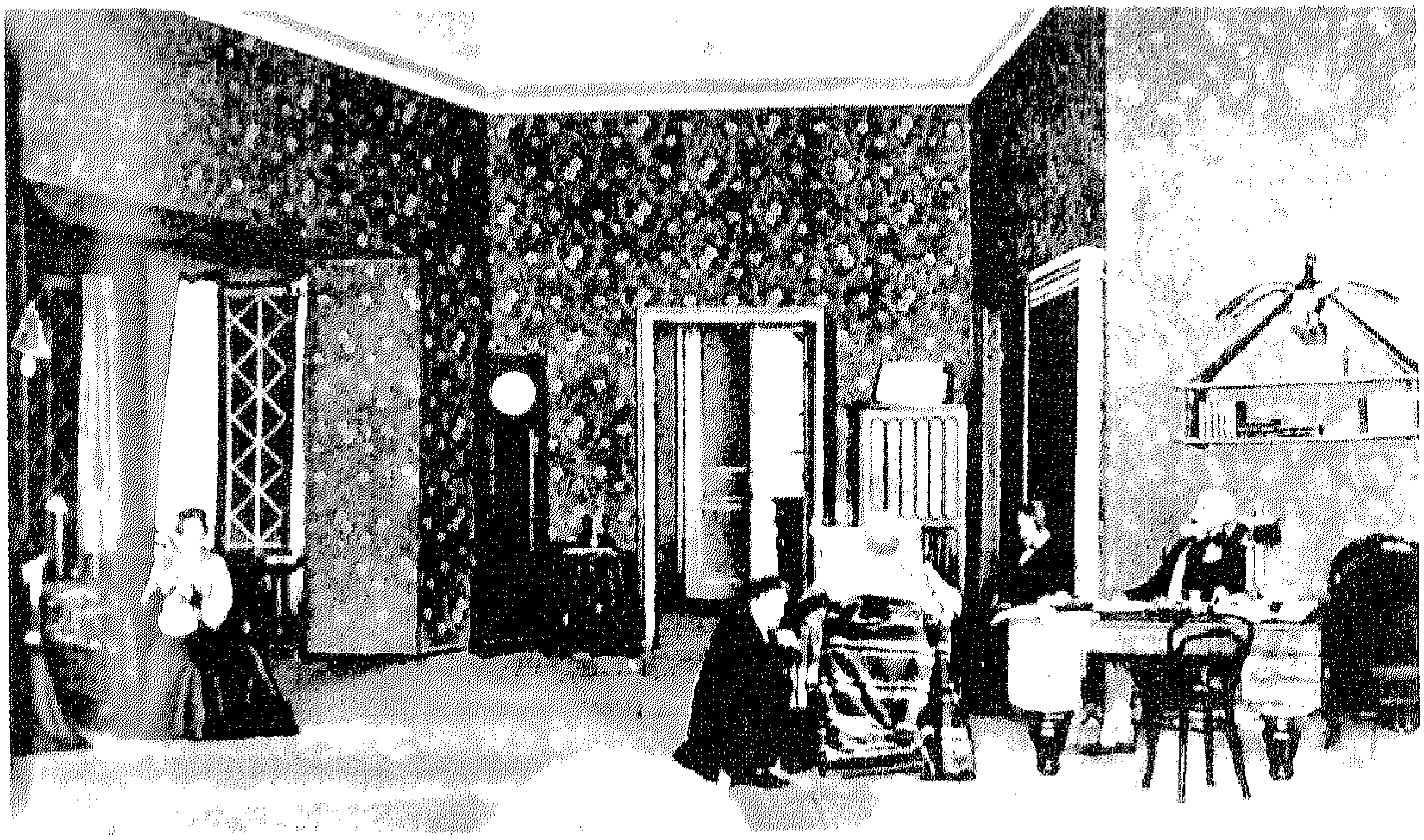
كانت الصفة التي ترددت على شفاه خبراء الفن ليصفوا بها العرض هي كونه متوسطًا أو عاديًا، لكن المسرحية أثارت إعجاب عامة الجمهور، وحققت نجاحًا جيدًا، وظلت ضمن البرنامج (١٥). ورضى تيلياكوفسكي بالأداء "الشديد الدماثة"، وسجل في يومياته أن الفأل الحسن لمستقبل المسرح هو أن المخرج

دارسكي حظى بطلب الجمهور له للتحية، وهذه المرة الثانية التي يحدث فيها مثل ذلك؛ "فحتى الآن لم يكن من المعتاد في مسرح ألكسندرا أن يصعد المخرج على خشبة المسرح، بل لم يكن من الضروري حدوث ذلك، إنهم يصفقون ويستدعون الممثل المؤدى فقط، وأحيانًا يستدعون المؤلفين [١٦]. لقد كانت دراما تشيخوفية أضفت على مهمة المخرج مهابة ومكانة، ولهذا أهميته.

أعيدت مسرحيات تشيخوف كجزء رسمي ضمن الريبرتوار الفني لمسرح ألكسندرا، والذي ظل يتبع خطى ستانسلافسكي. وبحلول هذه المرحلة برز مفهوم ما هو تشيخوفي، ومع الإحياءات ذات الصبغة المرحة لعرض الذكرى السنوية على مسرح ألكسندرا عام ١٩٠٣، غضب الجمهور قائلا: "كيف يمكن تقديم مثل هذا العرض الشعبي على خشبة مسرح مثقفة"[١٧]، ونسى الجمهور أنتوشا تشيخونت Antosha Chekhonte مؤلف النوادر الكوميدية.

أدركت سافينا ضرورة تجديد مخزونها في أداء أدوار البطولة، وعندما ارتحلت إلى أوديسا عام ١٩٠٤ افتتحت عملها التمثيلي بشخصية رانيفسكايا في بستان الكرز، من إخراج زميلها أناتولى دولينوف Anatoly Dolinov الذي حاول قدر طاقته محاكاة مسرح الفن. لقد كانت سافينا تحاول أن تستفيد من شهرة المسرحية فقط، ولم تؤمن أو تثق بها:

هذا "البستان" أسوأ من أي عرض للبانتومايم يحكى حكايات الجان، فما هذه الكومة من الأشياء، وما هذه الضوضاء الصاخبة... إن المرء لا بد أن يكون صادقًا كلما تمت مقارنته بما في الحياة، لكن دولينوف [...] Dolinov متمسك بشدة بالمسرحية وأفكارها.. إلخ. إلا أنني أوضحت بالأمس أن "اللا شيء يفرز لا شيء" [...] ولتكن منافقًا قدر ما تهوى، إلا أن الجمهور سيظل هو الجمهور، وسيظل الملل هو الملل، ودوري لا يمثل دورًا بالمعنى المعروف، ولذلك فقد قلل من حماستي[١٨] .



(٨) الديكور الرحب المترف للفصل الرابع من عرض النورس في إحياء مسرح ألكسندرا عام ١٩٠٤. قارن ذلك بشكل (٤).

ورأت ن. ڤولف N.Vulf التي لعبت دور آنيا أن ساڤينا كانت تبحث عن "حالة عامة تتوافق مع صورة رانيڤسكايا"[١٩]. وفى أثناء البروڤات "جاءت ببعض الاكتشافات الرائعة بشأن تحولات رانيڤسكايا المفاجئة من البكاء إلى الضحك، والشعور الداخلي المنذر بالكارثة عندما اندفعت داخل غرفة الرقص وأخذت تتحسس طريقها نحو المناضد والكراسي. إلا أن هذه الصورة لم تتشكل في العرض قط: ففى الفصل الثانى كانت ساڤينا غير متفاعلة مع غنائية مونولوج "الخطايا"، وفى الفصل الثالث أخذت تخلط أداء السطور بالأكليشيهات. لقد لعبت الدور مرتين فقط في الجولات المسرحية، وتقول: "إن الفشل سببه توقع كل شخص أن يحصل مني على شيء ما بعينه – حتى المؤلف نفسه حسبما تقول كنيير– لكن لم تكن هناك مادة كافية لذلك"[٢٠] .

وأثار موت تشيخوف موجة من العروض "التذكارية" لاستغلال قيمة هذا الحدث. فعرضت ياڤورسكايا – المفضلة لديه سابقًا – مسرحية إيڤانوف على مسرح نوڤى فى بطرسبورج، وكان عرضًا يضج مضجع تشيخوف في قبره، حسبما قال النقاد. أما بالنسبة إلى كوميسارزفسكايا، فقد اعتزمت افتتاح مسرحها الجديد بعرض رؤية جديدة لتشيخوف. واتبعت بوبوف N. A. Popv – التي أخرجت الخال ڤانيا لربحها الخاص عام ١٩٠٤ – نفس نموذج مسرح الفن، لكن لمساته تبدو خارجية بشكل أساسى، فقد كانت التنظيمات الداخلية للمسرح رمزية بشكل منذر مخيف، فنجد غرفة الرسم في الفصل الثالث متحفًا ضخمًا يعج بحطام الفن الرفيع. وتجد بيانو كبيرًا ورسومًا ولوحة مادونا والطفل؛ وجميعها ملفوفة في أغلفة بشعة المنظر. ولم يرتق التمثيل إلى مستوى معايير مسرح موسكو، فيما عدا دور سونيا التي لعبتها كوميسارزڤسكايا. فصوتها الرنان العظيم المهيب كانت تتخلله لمسات التواضع، لكنه يدعو إلى الأمل في المستقبل عشية الثورة، لقد حولت المرأة الريفية إلى كائن يئن بالمعاناة الإنسانية الدفينة[٢١].

وقد رضي مسرح بطرسبورج في أغلب الأحوال، أن يتبع مناورة مسرح الفن في معالجته لعروض التشيخوفية، وفى موسم ١٩٠٤/ ١٩٠٥ وضع ممثل مسرح ألكسندرا: مولخانوف Molchanov، جدولا زمنيًا مشابهًا لجدول مسرح الفن بموسكو لمسرحية النورس لربحه الخاص، ورفضت سافينا رفضًا تامًا أن تمثل دور أركادينا، وكذلك رفضت كوميسارزفسكايا أن تمثل دور دويننا: "إن لعب شيء ثانوى – وخصوصًا مثل هذا الدور– لهو أمر يستحق الشفقة! فعليك البحث عن مسرحية ذات أدوار متكافئة؛ وحينها سوف أمثلها بكل سرور. إن مجال التمثيل ليس عادلا". ورفضت دور رانيفسكايا أيضًا: "إن هذا الدور لبغيض إلى نفسي... وسوف أخفق فيه؛ لأنه لا يمكننى إنكار ذاتي". ونقل عن سافينا قولها في إحدى المقابلات الشخصية: "إنني لا أرى أية أشكال جديدة في تشيخوف، إن القوة الكاملة للمسرحيات التشيخوفية وأثرها المأساوي يكمن في بساطتها. وأداء شخصيات تشيخوف يحتاج إلى عدم فلسفة الأمور بمكر، فقط عليك بالبساطة" (٢٢). هذه مقولة لا يمكن الاعتراض عليها، بل تعكس طبيعة أعمال تشيخوف ذاتها، لكنها تثير التساؤل. إن سافينا وكل المدرسة التمثيلية التي جاءت منها، قد ترى في المسرحيات مجرد فرصة يقدمها الدور، والدور يُقيّم من خلال سطور بعينها. لقد تم الحديث عن كل شيء، وما أسمته سافينا دورًا لم يكن ليوجد لدى تشيخوف: فقد كانت هناك لمسات وتفاصيل كثيرة جدًا، ولا حاجة إلى الأحداث أو النقاط الواضحة. من ثم كان الدور التشيخوفي الوحيد الذي نجحت فيه كان دور آنا في مسرحية إيفانوف، وهى شخصية "مفرطة الحساسية" عُبِّرَ عن مأساتها في دور مزدوج مع البطل، وليس في تداخل مع الشخصيات الأخرى.

ومع ذلك ظل مسرح ألكسندرا يقدم مسرحيات تشيخوف. ففي عام ١٩٠٥، وفى ذروة الثورات الجماهيرية، قرر المسرح عرض بستان الكرز. وبدا التوقيت موفقًا، "ونظر الشباب إلى أحاديث بتيا تروفيموف عن الحياة المستقبلية وكأنها خطب ثورية" (٢٣). وضمت عروض المسرح الأخرى مسرحيتي فانيا عام ١٩٠٩

والشقيقات الثلاث عام ١٩١٠. وقبل ذلك بعام، عندما حرصت كوميسارزفسكايا على لعب دور في الشقيقات الثلاث لربحها الخاص، حاول المؤلف إثناءها عن ذلك بأن ذم عمله نفسه: "لقد ثبت أن المسرحية مملة ومضجرة ومربكة، وأقول مربكة لأنها تضم أربع بطلات، ومزاجهن - كما يقولون - غير مبشر"(٢٤). وفي عام ١٩١٠ ظلت مخاوفه قائمة لأن عادات مسرح ألكسندرا القديمة استمرت قائمة. وظلت كل شخصية تقدم قدرتها التمثيلية بشكل منفرد، وعندما بدأ الرقص في حفلة شروفتيد Shrovetide في الفصل الثاني، هبط داڤيدوف الذي لعب دور الدكتور شيبوتيكين إلى وسط أسفل المسرح، وأدى رقصة قوزاقية نالت كل الاستحسان(٢٥). ولم تتطلب مسرحيات تشيخوف إبداع صور فردية أيا كانت حداثتها؛ بل إعادة إخراج سيل الحياة المتدفقة.

مشاهد من حياة الريف

كانت المقاطعات أفضل حالا في بعض الأوجه من العاصمة من حيث فرصتهم في مشاهدة تشيخوف، فقد ظلت عروض إيڤانوف ومسرحيات تشيخوف الفارْس تقدم بانتظام، وعرضت الخال ڤانيا عرضها الأول بمسرح الفن بموسكو في نيزنى نوڤوجورود. وكان تشيخوف ضمن برنامج النجوم الجوالين فى الريف مثل كوميسارزفسكايا (٢٦). لكن الجانب السلبي لهذه الغزارة كان يمثل الحالة البدائية لمعظم المؤسسات المسرحية، ففى إليتس - على سبيل المثال - فاقت فرقة الهواة فرقة المحترفين بقدر كبير من حيث بريق شهرتها، وعندما بعث تشيخوف نينا إلى إليتس بنهاية عروض النورس، أدرك هو وجمهوره أنه حكم عليها بالعمل مع فرق المناطق الريفية أشباه السكارى، إذ يؤدون عروضهم أمام جمهور بدائى غير مهذب(٢٧).

خطط مايرهولد لدى مغادرته مسرح الفن أن يؤسس فرقته التمثيلية الخاصة في خيرسون. وهذا عمل أزعج تشيخوف الذى لم يقبل مغادرة ذلك الممثل الشاب لمسرح موسكو الفنى بالرغم من كل هواجسه تجاه المسرح. لقد شعر الكاتب المسرحى بأن مايرهولد كان في حاجة إلى رفع معنوياته؛ لأنه "لن يستريح في مسرح خيرسون! فليس ثمة جمهور للمسرحيات هناك. فلا يزالون يطلبون المستوى الشعبي من الأداء. على أية حال؛ خيرسون ليس بروسيا ولا أوروبا"(٢٨). وخطط مايرهولد موسمه بما يحاكى ريبرتوار مسرح الفن، بما في ذلك الشقيقات الثلاث، والخال ڤانيا، والنورس، وبهذا الترتيب. وأخذ مايرهولد يعد كل مسرحية خلال أيام قلائل بأقل ما يلزم من الاستعدادات المسرحية للعرض بما لا يزيد على ثلاثة أيام، وساعده في ذلك حماسة ممثليه الذين ضموا ممثلين من مسرح فيلهارمونيك، ومسرح الفن بموسكو، وهم متقاربو الأعمار.

وذهب إلى المسرح من خيرسون – التي يبلغ عدد سكانها ٣٥ ألف نسمة – ألفان فقط، من بينهم ثلاثمائة فقط من المحبين الحقيقيين للمسرح. لكن، وبفضل مايرهولد، اعتبرت خيرسون أول مدينة إقليمية في روسيا تشاهد عروضًا على نسق مسرح الفن بموسكو. لقد أقر مايرهولد نفسه بأن عمله الإخراجى الأول كان "محاكاه ذليلة لستانسلافسكى"، حتى وإن لم يعد يتفق مع كل جوانب هذا الاتجاه(٢٩). وقد اتبع نموذجه كثير من الممثلين الذين جلسوا في قاعة مسرح الفن بموسكو ليدونوا كل تفاصيل العرض التي أمكنهم ملاحظتها.

وكانت الشقيقات الثلاث التي افتتح بها مايرهولد موسمه الأول في ٢٢ سبتمبر ١٩٠٢، قد عرضت في خيرسون بواسطة فرقة أخرى، إلا أنها لم تكن معروفة في عرضها الجديد "الذي تم بحساسية الجماعة"(٣٠). "لقد سمعت نسمات جديدة تتخلل أشجار البتولا" في الفصل الأول. "وأخذ جو الخريف القاسى يقصف بالنوافذ" في الفصل الثاني. وسادت بالفصل الثالث حالة عامة مزعجة من "العصبية

والقلق"، ويشير أحد المقالات – الذى ظهر في مجلة محلية – إلى ما جذب انتبـاه الجمهور في الخال ثـانيا:

سيدتان: هل لاحظتِ، يا حبيبتى. كيف طُرح إناء الزهور أيضًا؟

وكيف دقت ساعات الحائط؟ والستارة الصغيرة؟

والصرصار؟ والرعد! والمطر!

وكيف سارت العربة فوق الجسر؟

وكيف رنت أجراس الخيل؟

وهل لاحظت ملابس زوجة البروفسيور الخارجية؟

وأكمام عباءتها؟ ومخرماتها؟ وكشكشاتها؟[٣٢].

وكرر مايرهولـد أدواره لتوزينبـاخ وتربيليف، وأضـاف إيـﭭـانوف وأستروف أدوارى. وكان دور أستروف الذى أداه أكثر وهجًا وعصبية وحـساسية مزاجية من أداء ستانسلافسكي: "إنه تائه، معذب لا ينسى المريض الذى توفى تحت تأثير الكلوروفورم، وهو غاضب من القدر الذى زوج أستاذًا بفتاة مثـل إلينـا"[٣٣]، وهذا تفسير تخطاه مسرح الفن عمدًا.

لقد تمكن مايرهولد بفضل نجاحه من أن يفتتح موسمًا آخر فـي خيرسـون، تحت اسم رابطة المسرح الجديدة. وهو اسم يشيد بمسرحيات ريبرتواره التي تجسد مبادئ المسرح الحديث. لكنه سرعان ما استنفد إمكانات المدينـة، واضـطر إلـى استمرار التنقل. وفى عام ١٩٠٤ / ١٩٠٥ قدمت فرقته عروضًا في تفليس (تبليسي الآن)، وهي عاصمة چورچيا. وطالما عانت المناطق الحدودية في الإمبراطوريـة من الاستعمار الثقافي الروسي، وإن كانت عملية الاستيعاب قد تمت في العـروض الأولى لتشيخوف باللغة الجورچية. وفي نـسخة جريجـورى فولـسكي Grigory Volsky من مسرحية الدب (١٨٨٩)، تغيرت أسماء الشخـصيات، كمـا غيـرت

المنازلة من المسدسات إلى السيوف، بما يتفق مع عادات القوقاز. وأعاد م. ناسيدز M.Nasidze تسمية نيكولاى إيـڤـانوف نيكو دزمباراشفيلى (كما أعيد تسمية المسرحية إلى: ضحية انعدام الشخصية) وأصبحت اليهودية آنا شخصية أرمينية، وذلك لاختراق طبيعة مسرحية إيـڤـانوف (١٨٩٠) النمطية. ومع ذلك رأى النقاد أن المسرحية تبعث على الملل(٣٤).

وصلت مسرحية الخال ڤـانيا - التي كان لها أثر بالغ فى جوركي - إلى تفليس عام ١٨٩٩. ودهش النقاد في مسرحية القوقاز لأن كل فرد في ذلك المجتمع الإقليمي أمكنه التوحد مع الشخصيات التي رُسمت بدقة، لأن كل واحد منهم قد رأى أناسًا موهوبين يبددون مواهبهم(٣٥). لكن المثقفين الچورچيين لمسوا شيئًا غريبًا في الشخصية التشيخوفية. وأشار أحد النقاد في معرض مناقشته لترجمة بستان الكرز عام ١٩٠٤ إلى "الشخصية العامة للحياة الروسية، والحالة المزاجية الطبيعية لأبناء الشمال والسمات الروسية النموذجية"(٣٦)، كما لو كان أبطال تشيخوف الحالمون بشكل ممل لا يشتركون في شيء مع عنف واندفاع القوقاز. وفي تفليس، أثارت عروض مايرهولد لتشيخوف الإعجاب ، بالرغم من بعض شكاوى الإفراط في الواقعية. وذكرت الشقيقات الثلاث لتنسيقها الجرىء لحركة الشخصيات التي "جلست واتخذت موضعها على المسرح بحيث لا تواجه الجمهور دائمًا، بل أعطت ظهورها له، أي إن الحائط الرابع افترض غيابه بما يسمح للجمهور بمشاهدة ما يجرى داخل الحجرة"(٣٧).

وبالنسبة إلى بستان الكرز، أدى نجاح افتتاحها بموسكو إلى طلب كبير على حقوق العرض. وتمنت كُوميسارزفسكايا أن تفتتح مسرحها الجديد فى بطرسبورج "بهذا العمل الصعب إلى حد الجنون" (٣٨). وأخذت جماعة من ممثلي بطرسبورج والفرق الموسيقية في تاجانروج ونيكولايف، ومسرح الرابطة الأدبية بكييف، وأحد مديرى الفرق في ڤورونيز، وكثيرون آخرون، أخذوا يغرقون تشيخوف بطلباتهم.

ومع ذلك كان مايرهولد في مقدمة الميدان، إذ عرض بستان الكرز في خيرسون بعد افتتاح مسرح الفن مباشرة تقريبًا، فلم يشاهد بذلك عرض ستانسلافسكي أو نسخته. وبالرغم من ملاحظات مايرهولد التالية على المسحة الغامضة لهذه الكوميديا، فقد وصف أحد النقاد عرضه للبستان بأنه "نوع عادى من المسرحيات مملوء بالشخصيات الهزلية والخادمات وراعيات البيوت". وعرضت شخصية تروفيموف على يد أحد المخرجين بشكل كوميدى جدًا، حتى إن جملته "مرحى بالحياة الجديدة" قد أثارت الضحك (٣٩). وبعد ذلك سينتقل مايرهولد إلى دور جايف.

إن النمو المفرط للبساتين كان معناه تقزّم كثير من العروض الأخرى وتقليم بعضها بشكل مفسد. لقد شاهد إفتخي كاربوف المسرحية عام ١٩٠٤ في مسرح يالطا لفرقة من سيباستوبول. وقد أعلنت الحروف الكبيرة على لوحات الإعلانات أنها سوف تعرض بما يتفق مع الأسلوب الإخراجي لمسرح الفن، وتحت إشراف المؤلف نفسه. إلا أن النتائج جاءت بما يخالف ذلك الإعلان، فبعد ساعة من الانتظار يرتفع الستار ليكشف عن "مشاهد ممزقة متعجلة، وملابس مسرحية بالية، ومقاعد قليلة خشبية، ويبدو أنه كانت هناك مساومة لاستئجار دولاب ملابس كي يبدو جديدًا. وفى النافذة تجد غصنًا ممزقًا منحوتًا من الورق بشكل فج، وقد وضع ليدل على وجود بستان الكرز نفسه". فيخيل للمرء من ذلك الأداء المسرحي المبتذل أنه يشاهد مسرحًا متخلفًا. وكان تأثير مسرح الفن واضحًا جدًا لدى مساعد المخرج الذي جلس في خلف الخشبة.

وفى أثناء العرض لم يتوقف عن الصفير والنعيب كالغراب، والهديل كالحمام، والصرير كالحشرات، والنعيق كالضفدع، والسقسقة كالطيور، وذلك هو يلفظ بصوت مكتوم سطور الممثلين. لكنه لم يستطع السيطرة على الملقن الذي أخذ يحبو فعلا من صندوقه ليعطى الممثلين نص المسرحية. وقد غطى صوت الملقن الأجش على أصوات الممثلين وعلى شدو الطيور ونقيق الضفادع.

والنتيجة شيء مجنون تماما. فالممثلون لم يستطيعوا سماع الملقن، فأخذوا ينتشرون على خشبة المسرح في يأس وقد صمت آذانهم بسبب "الطبيعة المستيقظة". ولم يكونوا قد حفظوا أدوارهم بعد، فأخذوا يعبثون بالنص بلا رحمة، ويشردون بعيدًا، ويتوقفون في صمت بشكل عبثي ليستشعروا الجو الذي يدعوه".

ولم يستطع جمهور المسرح الغفير فَهْم الحوار، وأخذت الصفوف الخلفية تصيح "أعلى! ماذا! لا نسمع! أيها الملقن لا ترفع صوتك. أيتها الطيور، اصمتي". وشعر كاربوف بالحرج نيابة عن تشيخوف، بل أصابه صداع نصفي فتسلل خارج المسرح بعد الفصل الثالث(٤٠).

لم تستطع هذه الإخفاقات ولا هؤلاء المقلدون الزائفون لستانسلافسكي أن يخففوا من حماسة الجمهور الإقليمي لمسرحيات تشيخوف، وتشهد على ذلك حالات الزحام في يالطا، "إن كل ما يريده المرء هو اسمك على لوحة الإعلانات – وهذا يكفي لامتلاء المسرح". وقد كتب المخرج الريفي إيفان روستوفتسيف Ivan Rostovstev إلى تشيخوف رسالة بهذا المعنى عام ١٩٠٠ وهو في نوفوشيركاسك – وذلك على عكس ما حدث مع كاربوف – حيث أصر على أن "الممثلين يتعاونون معًا بانسجام، ويتعاملون مع كل عبارة وكل كلمة باحترام حقيقي، ولا يسمحون لأنفسهم بأي حذف(٤١). واستحوذ الإعجاب على الجمهور منذ البداية بالوصف الرائع لحالة السأم الواضحة في الخال فانيا، وتوحدوا مع مشاعر العصبية المدمرة لدى تريبليف، واستشعروا عقدته بالنقص.

لقد كان لبستان الكرز أثر قوى بشكل خاص فى طلبة الجامعة الذين توحدوا مع تريبليف، ففى أثناء كتابة المسرحية ظل تشيخوف على دراية بانتفاضات الطلبة التي بدأت في بطرسبورج عام ١٨٩٩ لتصل إلى ذروتها في مظاهرة جماهيرية عامة في مارس ١٩٠٢، لكن السلطات قمعتها بوحشية. لقد خشى تشيخوف على كيفية تضمين الأبعاد السياسية لشخصية تروفيموف داخل المسرحية، وذلك لعدم استثارة تدخل الرقباء، فتبدلت سطور تروفيموف في الفصل الثاني حول الظلم في

الماضي، وعدم العدالة في الحاضر بعبارات مخففة. لكن مع هذا الحـــذف، أثـــرى كاشالوف الدور بذكريات أيامه هو عندما كان طالبًا في بطرسبورج، حين حـــضر مظاهرات الجناح اليسارى حاملا أحد مجلدات بليخانوف في جيبه(٤٢).

كان المشاهدون اليقظون خارج موسكو يقرءون ما بين الـــسطور بأســلوب أصبح فيما بعد مهارة متأصلة لدى الجمهور السوفيتي. فنجد طالبًا من كازان يدعى ف. ن بارانوفسكي، يخبر تشيخوف باستمتاعه و"نشوته العجيبة التي لا تنفد" لـــدى سماع طلب ترفيموف "المفعم بالحماسة والجريء القوى الحقيقي... من أجل حيـــاة جديدة مشرقة... وعمل نشيط مفعم بالحياة والقوة، أى من أجل الكفاح الجسور الذى لا يهاب".

وامتلأ المسرح عن آخره، فقد كانت الروح المعنوية مرتفعة جـــدًا، وهـــذا أمر لا يصدق. إني لا أدرى كيف أشكرك وأعبر لك عن عميق امتنانى لما منحتنى من سعادة وللآخرين ولكل البشر (٤٣).

لقد كان بارانوفسكي متأثرًا جدًا بهذه التجربة التي تابعها، حتى إنه أتبع ذلك المديح الشديد بأن ربط بين المسرحية وبين قضايا الساعة السياسية الساخنة في ذلك الوقت ربطًا مباشرًا قائلاً:

كم هو أحمق رقيبنا هذا حتى يسمح بعرض هذا الشيء وطباعته. إن السر كله يكمن في لوباخين والطالب تروفيموف [...]. إن ذلك الطالب الـــدائم الوجـــود لشخصية جماعية. إنه كل الطلبة. وهو صديق لوباخين، فهما يسيران يـــدًا بيـــد نحو تلك النجمة اللامعة البراقة التي تتوهج بريقًا هناك... على بعد".

وكل شخصيات المسرحية رمزيون... إن بستان الكرز يمثل روسيا(٤٤).

تتمثل قيمة المسرح الريفى لتلقي تشيخوف وقيمة تشيخوف المقابلة لتطويره بوضوح في عمل باقل باڤلوڤيتش جايـــدبوروف Pavel Pavlovich Gaideburov. فعندما كان في الواحدة والعشرين نظم – بوصفه ممثلاً ومديرًا – أول موسم إقليمى

له في خريف ١٨٩٩. وللعالم أجمع قد أعلنت لوحات الإعلان أن النورس ستعرض "وفقًا للأسلوب الإخراجي لمسرح الفن بموسكو". لكن جايدبوروف لم تكن لديه معرفة بمبادئ الإخراج الحقيقية الأساسية لدى ستانسلافسكي. كما أن فرقته لم تضم تجريبيين يشبهونه في التفكير، بل ممثلين اهتموا فقط بالنجاح الشخصي، وكان كثير منهم مدمني كوكايين، أو خليعيين متحررين، وقد أقاموا علاقات مع الجمهور لضمان شعبية المسرح (٤٥).

وتحسنت معرفة جايدبوروف قليلاً عندما قضت زوجته – وهي أيضًا الممثلة الأولى وشقيقة كوميسارزفسكايا، وتدعى سكارسكايا Skarskaya – قضت موسم ١٨٩٩ – ١٩٠٠ بفرقة مسرح الفن، ولم تتبع أي منهما جماليات ستانسلافسكي وثارتا ضد دكتاتورية المخرجين. ودخلت سكارسكايا فرقة نيزلوبين في نيزني نوفوجورود، وذلك بعد موسمها في مسرح الفن بموسكو، وطلبت تمثيل النورس لحسابها الخاص. وكان ذلك أفضل العروض مكانة، وأفضلها إداريًا على مستوى المسارح الإقليمية، بالرغم من إنجازه خلال بروفتين فحسب. ويتذكر جايدبوروف بعد ذلك ويقول: "إن ذلك يوضح كيف قدر المسرح مسرحيات تشيخوف، وأيضًا كيف كان توجه الجمهور العام نحوه؛ لأن عموم الجمهور هم الذين يحددون التوجه بشأن شباك التذاكر: لقد اقتنع المسرح بعد العمل في النورس بأن المسرحية لن تتكرر... لكن الفائدة كانت النجاح" (٤٦).

وبالرغم من الجهل بأسلوب الدراما الجديد، فإن جايدبوروف قد حقق بوضوح بعضًا من أهدافه عندما افتتح موسمه في نوفجورود بالخال ثانيا في ٢٠ سبتمبر ١٩٠١. وقد أصرت الدعاية السابقة على أن الفرقة تعمل فقط بدافع من "رغبتها المخلصة في خدمة الفن"، ولن يتم عرض مسرحيات هزلية، وأن "صاحب الفرقة لا يسعى إلى أهداف تجارية بحتة"(٤٧) .

ومجرد وجود اسم تشيخوف على برنامج إعلانات الفرقة أصبح بمثابة بيان يعلن المبادئ الأيديولوجية والفنية، بهدف جذب الشريحة ذات التوجه التقدمي

للمسرح. لكن اسم تشيخوف لم يكن بمثابة معيار أدبي يلتف حوله الثائرون السياسيون، بل على العكس، فقد كان يراه الجمهور عمومًا كاتبًا كوميديًا. وكانت عناصر ارتباطه الطويل بسفورين وتجنبه للأحزاب، وانتقاد ميخائيلوفسكى الشهير بأن تشيخوف كاتب لا يكترث بتناقضات الحياة، كلها كانت إشارات على عدم اهتمامه بالسياسة. وثار الشعور بعدم الاكتراث المفترض هذا بسبب "جو" عروض تشيخوف، تلك الخاصية التي تم تلقيها بوجه عام على أنها "السمة التشيخوفية Chekhovianism".

كان قرار جايدبوروف لافتتاح ريبرتوار الجمعية التوفيقية بالخال ڤانيا مخططًا كخطوة أولى نحو خلق حركة تدفع الحياة وتحسنها من خلال الفن. واختيار ڤانيا لافتتاح موسم نيزنى نوفجورود أخذ يشيع في المجتمع مثل الفضيحة؛ لأن كل شيء في المسرحية سار عكس التقاليد المسرحية للجمهور الذي دفع مالاً. لقد طلب من مصمم ديكور فرقة نزلوبين (التي فشلت الموسم السابق) أن يتولى أمر الديكور، لكنه رفض تجهيز مناظر صندوقية بأبواب ونوافذ جانبية، معتبرًا أن مثل هذه الواقعية خيانة للقواعد المسرحية". ورأى أن كل شيء على خشبة المسرح من الأفضل له أن يحمل خاتم التقاليد المعهودة وشعارها؛ لذا يجب أن تكون الأبواب نفسها مسرحية[٤٨]. وقد تحولت مقابلة مع رئيس الشرطة للحصول على الأذونات الضرورية إلى محاضرة في الذوق الإقليمي الجماهيرى:

ماذا؟... لقد قررت أن تفتتح الموسم بالخال ڤانيا؟ لم أسمع قط بهذه المسرحية. لا... أو؛ معذرة- إنه تشيخوف - أليس كذلك؟ أتذكر، أتذكر، لقد كتب بعض المواقف المضحكة، لقد سمعت... نعم، نعم، الآن هناك جدل حول الخال ڤانيا..... إنها لمشكلة، إن عملك في مشكلة حقيقة. إنك لا تعرف جمهورك جيدًا، وفيما يبدو... إنك كما ترى أن مواطنينا يطلبون الكثير عندما يتعلق الأمر بالمسرح... إنهم مدللون... هل ممثلاتك جميلات؟ كيف يبدون؟ أى ما هيئتهن؟ إن جمهورنا لن يحتمل أصحاب القبلات الصغار قبيحى المنظر[٤٩].

وقد ذهل جايدبوروف بعد الاستقبال الحار للمسرحية والثمانية آلاف روبل التي كسبها بعرض مسرحيات "فكرية" طوال الموسم، ومنها الشقيقات الثلاث، وهذا بعد ذلك التبلد والغباء لرئيس الشرطة، وعدم خبرة جايدبوروف نفسه.

وكان ما تبقى من مشوار عمل جايدبوروف فيما قبل الثورة هو دور المبشر بتشيخوف والدراما الجديدة، فقد أسس المسرح المتجول، ثم مسرح بالاسترا، الذي سيصل إلى أبعد المجتمعات، ويكشف لهم عن إنجيل الأدب الحديث، على عكس ما تفعل الفرق الإقليمية المتجولة. ولم يكد يوجد في روسيا موضع إلا وعرض فيه المتجولون أعمال تشيخوف، وعادة ما كانت المذابح والانتفاضات تعرقل الجولات. لكن الخال ڤانيا كانت تعرض في مسارح ممتلئة حتى في المناطق النائية المجهولة. وأشاد إيفجيني ڤاختانوجوف بالعرض الأول لجايدبوروف لبستان الكرز في منطقة ڤلاديكاڤكاز النائية. وقبيل الحرب العالمية الأولى، أمكن لصحيفة اليوم أن تقول: "مهما يبدو ذلك غريبًا، فإنه لا يوجد مسرح كلاسيكى واحد في بطرسبورج. إنك تحتاج إلى الذهاب إلى أقصى الأرض إن أردت مشاهدة شكسبير أو تولستوى أو تشيخوف، تذهب إلى مشارف المدينة حيث يقبع مسرح جايدبوروف بين المصانع"(٥٠).

ومن الاكتشافات الجيدة لهذه الهجرة الراقية فكريًا؛ أن إخراج أعمال تشيخوف لم يكن يتطلب فى الديكور وجود الأبواب المسحورة الخاصة بمسرح الفن بموسكو. وقارن الناقد آرنيل - وهو أحد نقاد بستان الكرز لجايدبوروف عام ١٩١٨- تجربة نزع السمة "الطبيعية عن العرض بالعرض الكلاسيكى للموسكويين". فقد كانت هيئة الديكور في أدنى مستوياتها: فيقع الفصل الأول على خلفية من الجدران البيضاء، وهناك موقد مشتعل على أحد الجوانب، وستارة صغيرة على الجانب الآخر، أما الفصل الثانى فيقع على خلفية سماء مفتوحة قماشية والشمس المحترقة المتوهجة تأخذ في الخفوت تدريجيًا، والفصل الثالث يقع في حجرة رسم طُليت بشكل بدائي، وتناغمت الموسيقى مع ظلال الراقصين التي

تبدو متحركة عبر باب مفتوح. ووجد الناقد آرئيل أن جعل عناصر الديكور بسيطة في المسرحية ذات المضمون النفسى العميق "يؤدى إلى تكثيف قوة التجربة، ويوفر ويركز انتباه المشاهد، حيث يركز على الأساسيات، وقد أجاب آرئيل بـــذلك علـــى اعتراضات نيكولايف على عرض البستان لمسرح الفــن بموســكو... إن بــستان الكرز يمكن (بل يجب) أن تتحرر من ذلك التشديد على التفاصيل، حيث إنه تــشديد سقيم وعقيم وضار، تلك التفاصيل التي جاء بهــا مــسرح ستانــسلافسـكي إلــى المسرحية. وفي الوقت نفسه استشعر أحد النقاد أن تحرير المسرحية من تفاصــيل الزمان والمكان على يد جايدبوروف "قد حرمها من تلك السمة الخفية الضرورية – وهي عبق بستان الكرز القديم المحتضر الأريج"[٥١]. إن صـــعوبة الموازنـــة بـــين الشمولية والحنين إلى الماضي ستظل قضية محورية في العروض المسرحية التالية للكوميديا.

الفصل الخامس

تشيخوف يتجه غربًا (أوروبا ١٨٨٨-١٩٣٨)

تُرجمت "بستان الكرز" لتعرض في برلين وڤيينا، إلا أنها لن تلقى نجاحًا هناك؛ لأنها لم تشتمل على بلياردو، ولا على السمات المميزة للوباخين، ولا على أسلوب تروفيموف كطالب.

مرسل من تشيخوف إلى أولجا كنيبر [١].

نادرًا ما نجد تفاوتًا بين مستويات تقبل تشيخوف على مسارح أوروبا الشرقية والشمالية. فقد عُرِفَ في البداية مؤلفًا مسرحيًا ماهرًا للفودفيل. لم تلق مسرحياته الطويلة حين نشرت نجاحًا كبيرًا، حيث قدمت من خلال ترجمات متواضعة المستوى، وقد دفنت عبر عروض متواضعة أيضًا، لكنها لقيت ترحابًا من قبل بعض النقاد. ولكن بعد أن أثار مسرح الفن بموسكو الطريق – سواء من خلال جولاته أو من خلال رواده الأجانب – وكذلك بعد الحرب العالمية الأولى تحديدًا، أصبح تشيخوف علامة بارزة ومعيارية في الريبرتوار المسرحي، وخاصة عندما أيد قضيته الموهوبون من لاجئى الثورة الروسية.

الاستعمار الثقافي

لم يُقدر تشيخوف حق قدره في الدول التي سعت الإمبراطورية الروسية إلى الهيمنة عليها، وصبغت ثقافتها بصبغة روسية. فبعد انتصارها العسكري في ألمانيا وبوهيميا واستراليا، قام مسرح الفن بموسكو بجولة إلى وارسو Warsaw في مايو عام ١٩٠٦، وقد قاطعها البولنديون. فمع تقديرهم لعروض ستانسلافسكي الجيدة الصنع ومجهوداته، فإن مجرد مشاهدة عرض روسى يُعد خيانة وطنية. ومع

وصف بعض النقاد لمسرحية الخال فـانيا بأنها "أكثر الأعمال الأدبية مللا"(٢). فإن العرض قد فاجأهم وترك بداخلهم لهفة لمشاهدة مثل هذه العـروض. ولهـذا جـاء تلقيهم لعرض مسرح الفن عام ١٩١٢ بستان الكرز أكثر حفـاوة. وبهـذا أصـبح "فـانيا" عرضًا ثابتًا على خشبة المسارح البولندية في وارسو وكراكّو، وحقق جوه "الكابوسي" – المعبر عن الحياة الفارغة والمعاناة الصامتة – انطباعًا قويًـا عمـا تحققه قصة المسرحية في ذاتها. وفى عام ١٩٠٧، بكراكو أخرج ولاديسلو بروكز Wladyslaw Prokesz مسرحية النورس تحت اسم الزقزاق الشامي؛ وذلك كـسيرة ذاتية تعتبر شخصية تريجورين هى المعبرة عن تشيخوف.

وكـان لا يزال هناك إحساس بأن تشيخوف ذو صبغة روسية أصيلة، وأنه لا يحمل أى معنى يستطيع تقديمه إلى البولنديين.

في فنلندا – إحدى ضحايا الاستعمار الثقافي – تقبّل الجمهور تشيخوف من خلال أحد مخرجيها، وهو إينو كاليمـا Eino Kalima الـذي درس فـي موسـكو وبطرسبورج، وكان متأثرًا بشدة بمبادئ مسرح الفن بموسكو، خاصة دعوته إلـى الصدق الروحي، وسلطة المخرج، والأداء المنضبط، واستخدام الصوت الطبيعـى على خشبة المسرح. وقد شاهد هناك – وبدون انطباع سابق – عـروض الخـال فـانيا، والشقيقات الثلاث، وبستان الكرز، واستفاد كثيرًا من ثرائها. التحق كاليمـا في عام ١٩١٤ بالمسرح القومي بهيلسنكي، الذي كان مشهورًا بإنتاجاته المتـسمة بالحميمية، وبالمضمون العاطفي القوي، وانضباط الإيقاع. وقـد طرحـت مقالتـه "أفكار عن فن الدراما" عام ١٩١٥، أفكارًا عـن تـشيخوف، مستـشهدًا بمفـاهيم ستانسلافسكي ومصطلحاته الفنية، لكنه تبنى أيضًا وجهة نظر تولـستوي، مؤكـدًا الأفكار العَقَدية وإخاء الإنسان. ينظر كاليما إلى تشيخوف على أنه باحث لا أدريانى للحياة، لعب على الوتر الديني، وأتم لحن الخلود".

التزم كاليما في عروضه بالإرشادات المسرحية الأصلية، وأصر علـى أن يؤدي الممثلون أدوارهم بشكل كامل، ولكن من خلال موهبتهم أكثر من اعتمـادهم

على العقل. إلا أن نجاحه في ذلك الجانب كان نجاحًا جزئيًا. فلم يكن هناك تـرابط بين الفريق في عرضه الخال فـانيا عام ١٩١٤، وأسندت معظم الأدوار البـارزة إلى أصغر الممثلين سناً. اعتمدت المناظر المسرحية التي أعدها كـارل فـاجر Karl Fager على صور ديكورية لسيموف. وفى عرضه الرثائي بـستان الكـرز عـام ١٩١٦، أكد الإخراج المنضبط على الاضمحلال المأساوي للحياة الماضية أكثر من تأكيده الأمل في المستقبل(٣).

بعد أن استقلت بولندا وفنلندا، استبعدتا على الفور أعمـال تـشيخوف مـن ريبرتوار المسرحيات القومية، وكذلك جوجول، وأوستروفسكي، وتولستوي، ووقف الشعور المعادى لروسيا حائلا دون عودتهم. وبعد أن تم الاعتراف ببولندا كولايـة مستقلة عام ١٩١٩، اعتزمت عزل نفسها عن كل ما هو روسي. وأقرت المسارح بأن مؤسسة مسرح الفن بموسكو تعد بنية مفيدة، لكنها نبذت عن عمـد جمالياتـه، وخاصة ولعه بالواقعية النفسية. كذلك أهملت نظام المؤلف الدائم للفرقـة. عنـدما تجولت جماعة براغ المنشقة عن مسرح الفن ببستان الكرز عام ١٩٢٨ ووصـلت إلى وارسو، تم تقبلها بهجاء تشجيعي حار، وذلك على حد التعبير الساخر الناقـد أ. سلونيمسكى A.Slonimski . وبعد عشر سنوات أعيد عرضها بإنتاج بولنـدي فـي وارسو، ووجد الناقد نفسه أن الشخصيات دوستوفسكية، ومهلهلة بما يكفي للسخرية منها. وفى ظل الفاشية كان من الخطورة تبني ذلك اليأس التشيخوفي وتقبله.

تشيخوف في الثوب التشيكي

على مسرح بوهيميا فى أكتوبر عام ١٨٨٩ تم التعـرف لأول مـرة إلـى تشيخوف، وذلك من خلال عرضين متواضعين لمسرحية "الدب" التشيخوفية. وقـد نال عرض الخطوبة استحساناً أفضل. كان العرض من إخراج فرانتيـسيك كـولر Frantisek Kolar على مسرح براغ القومي في عام ١٨٩٠، وأعيد عـرض كلتـا المسرحيتين على نحو منتظم في شتى أرجاء التشيك.

يعد برويفوى بروسيك Broivoj Brusik أول من ترجم أعمال تشيخوف إلى اللغة التشيكية، حيث دأب على العمل في هذا الحقل منذ عام ١٨٩٦ إلى عام ١٩٠٤. وعلى نحو يؤسف له كان يختصر ويحذف في النصوص دون أسباب واضحة: ففى ترجمته بستان الكرز، أهمل حوار أستروف عن الأشجار في الفصل الأول، وفي الشقيقات الثلاث قلل من أهواء فيرشينين الفلسفية. وكان يعمل بثقة زائدة بالنفس، فيمنح نفسه حق التغيير، مما قلل من قدر دقة ترجماته؛ فعلى سبيل المثال: تحولت جملة "لم أمتلك طول حياتى أزهارًا كتلك" إلى: " لم أمتلك في حياتي نقودًا بما يكفي لشراء أزهار كتلك". وكلمات أولجا: "إنك اليوم لست في حالة مزاجية جيدة يا ماشا" تحولت إلى: "إنك اليوم في حالة مزاجية جيدة يا ماشا"(٤). ولم يكن لعجز بروشيك عن إيجاد مكانة لترجماته أثر كبير فى عدم نجاحه بقدر ما حمله ذلك العجز من أثر كبير فى المنظور الغربي لمسرح براغ.

فقد كانت هناك معارضة لقبول فكرة روسية جديدة، خاصة من تشيخوف الذي بدا مفتقرًا إلى "البراعة الفنية"، حيث كان التوجه نحو الأعمال المختبرة من ذي قبل، والتي حققت نجاحًا عظيمًا، وهى تلك الأعمال القادمة من باريس وبرلين. أرسل بروشيك ترجمته لمسرحية "النورس" إلى المدير الأدبي بمسرح براغ القومي، وكتب إلى صديق يقول:

أنت لا تعلم المشكلات التي نواجهها مع الدراماتورجيين؛ فآخر من تعاملنا معه منهم لا يعرف مؤلفًا آخر سوى ساردو، والذى يترجم له أعماله، وكذلك لديه فكرة عن فيلم مدام سان جين الذي نال شهرته عبر عامين كاملين. فهو يتعهد بتقديم الفارْسات الفرنسية، التي لم تشكل بهجة آبائنا فحسب؛ بل بهجة أجدادنا أيضًا. فإذا نجح أي عمل من المسرح السلافي، فعادة تقرأ عنه في صحيفة إليسترات زيتونج، حيث يكون قد عُرِضَ في برلين أو ميونخ. لكننى سأحاول ثانية"(٥).

وبعد العمل على المسرحية لمدة عامين ونصف العام، طوى الدراماتورج ملفها ، ربما لأنه سمع بمصيرها في بطرسبورج. وقد عرضت في النهاية على مسرح سفاندا في سميشوف خارج براغ في السادس والعشرين من ديسمبر عام

١٨٩٨، ولكنها فشلت. وصرح الناقد لمجلة تالي، قائلا: "إن المسرحية ليست جديرة بالعرض". ومع ذلك فقد اعترف بأنها اشتملت على وجبة من الفكر والثقافة الرفيعة(٦). لقد كان تشيخوف يتلقى التعنيف بسبب رؤيته الخاطئة للحياة.

لقيت مسرحية الخال فانيا استحسانًا جيدًا من قبل الصحافة، وعُرضت على نحو واسع النطاق منذ عام ١٩٠٠، بالرغم من ضجر الجمهور الجلي وارتباك الممثلين. وحتى العرض المتألق على خشبة المسرح القومي عام ١٩٠١، لم يحد من الشعور باختلاف تشيخوف عن الأسلوب المألوف للمسرحية التشيكية. في نوفمبر عام ١٩٠٤ عرض مسرح سفاندا بستان الكرز، مستخدمًا ديكورًا لمسرحية تشيكية كانت تعرض في المساء نفسه ، ومع ذلك لاقت مديحًا شديدًا. وعندما عرضت على المسرح القومي في يناير عام ١٩٠٥، لاحظ النقاد تشابهًا غريبًا بينها وبين مسرحية حلم منتصف ليلة صيف، وأطروا على الإدارة لتقديمها أعمالاً ذات قيمة أدبية بعيدًا عن المغامرات والمجازفات التجارية.

كان لجولة مسرح الفن بموسكو عام ١٩٠٦ أثر باقٍ؛ فبعد أن قرأ مفكرو التشيك عن روسيا لمدة طويلة، أصبحوا في النهاية وجهًا لوجه مع ذلك الشيء الملموس. وتحت تأثير ذلك السحر، قرر مسرح براغ القومي أن يعرض الشقيقات الثلاث. ورغبة منه في منافسة مسرح الفن بموسكو، اتجه مسرح براغ القومي إلى طلب مساعدة ستانسلافسكي، منجذبين إلى الاستخدام البسيط للموسيقى، وتصميمات المناظر والملابس، خاصة الزى الموحد لملابس الفرق التى قد تنافسهم. طلب ستانسلافسكي متحمسًا تخصيص بروفة للصور الفوتوغرافية. كما لفت أنظارهم إلى أن الأزياء الموحدة غالية الثمن، وأوصى بعدم التقائها مع الذوق الروسي، فمن الأفضل إيجاد خياط ألماني خاص بمسرح براغ (٧). كانت النتيجة رائعة. واعتبر مشهد الوداع بين ماشا Masha وفيرشينين (هانا كفابيلوفا Hana Kvapilova وإدوارد فويان Edwuard Vajian) نموذجًا للتمثيل الحديث. وافتخرت إدارة المسرح من تأثير فرقتها، وخططت لعمل جولة بفيينا في إعلان مزدوج مع مسرحية هاملت، ولكن السلطات النمساوية منعت هذه الزيارة للثقافة السلافية.

(٩) إدوارد ڤويان في دور أستروف في عرض الخال ڤـانيا، مسرح براغ القومي ١٩٠١. قارن ذلك التصوير الطبيعي غير الجذاب بأستروف (الذي لعبه ستانسلاڤسكي) الأكثر أناقة في شكل (٥).

وفى ظل جمهورية التشيك (١٩١٨ – ١٩٣٩)، لاقــت أعمــال تــشيخوف اهتمامًا أقل. فقد استقبلت العروض الجديدة للنورس عــام ١٩١٩ علــى مــسرح ڤينوهاردى، وبستان الكرز على المسرح القومي ببرود، بل بعداء: فلا أحــد لديــه الوقت في فترة ما بعد الحرب العالمية لمغني "الجو الكئيب الحزين"، ممثل الــسلبية والكآبة الروسيتين. كانت طليعة الحركة المنادية بالمستقبلية والبنائية قــد ســادت، وبدت الواقعية قديمة الطراز. ولم تُستَحسن عروض تشيخوف حتى ظهور جماعــة كاشلوف (انظر الفصل الثامن) في براغ عام ١٩٢١، وعودة مسرح الفن بموســكو الأصلي إلى هناك، فقد كانت السنة التالية لذلك بمثابة إعادة دعم لتشيخوف. وكــان للسياسات الدور الأعظم في تعقيد المجادلات الجمالية، حيث تنوعت المواقف تجــاه هذه الفرق المسرحية وفقًا لمدى كون النقاد والجمهور رجعيين أو تقدميين، أو لاجئين من الروس البيض أو متحمسين فحسب، كل هذه الحالات تجاه التجربة الــسوفيتية أثرت فى تنوع تلك المواقف. "من المستحيل أن نرحب ببستان الكرز كما فعلنا من ذي قبل"، ذلك ما كتب في أحد الخطابات:

عندما نشاهد الآن مالكي الأراضي المترهلين – غيــر القــادرين إلا علــى التخاذل دون الفعل – يبددون أملاكهم في سبيل ملذات باريسية، يجب علينــا ألا نتقاعس عن توبيخ المؤلف لتعاطفه وتسامحه بقدر زائد على الحد، كــان يجــب عليه أن يحاكمهم بصرامة وغضب أكثر من ذلك. لماذا يجب علينــا أن نتــشابك معهم ونعيرهم اهتمامًا؟ [...] بل الأهم من ذلك هو أن نعرض نماذج جادة وذكية تكافح من أجل أنماط جديدة للحياة، وأن نعرض شيئًا أكثر أهمية من الطالب غير المتخرج تروفيموف وآنيا الرقيقة الجميلة (٨).

وبين ذلــك الإهمال العــام، عُرِضَتْ مسرحية من بواكر أعمال تــشيخوف لا تحمل عنوانًا، وذلك على مسرح فينوهاردى بألمانيا في الثامن والعــشرين مــن يناير عام ١٩٢٠، وأعيد عرضها بعد ذلك في التــشيك. اكتُــشفت تلــك النــسخة الضخمة المكتوبة بخط اليد في صندوق مخزني آمن فــي موســكو عــام ١٩٢٠،

ونشرت بعدها بثلاث سنوات. قُدِّمَتْ بأسلوب واقعي، وتجسدت الشخصيات على نحو مصقول، ومع ذلك فشلت بلاتونوف (الاسم المطلق على هذه المسرحية)، لأنه لم يكن لدى المخرج فكرة إن كان يجب عليه أن يتعامل معها كمسرح صداقة (التواد)(*)، أو دراما غنائية، أو كوميديا تهكمية. ولسوف يستمر هذا التساؤل ليشوش فيما بعد على محاولات صياغة إنتاجات الصبا لدى تشيخوف في قالب مسرحي متماسك.

كان الإنتاج الرئيسي الوحيد لتشيخوف في تشيكوسلوفاكيا قبل غزو هتلر، هو الشقيقات الثلاث، من إخراج ڤوجتا نوڤاك Vojta Novak على مسرح براغ القومي عام ١٩٣٢. تمنى المسرح إظهار ثوب المسرحية الجديد، وذلك بأن يبين كيف تحققت أحلام الشخصيات لتحرير المستقبل في ظل الظروف الحالية. ما يحدث داخل المسرحية هو "كفاح محموم لروح الإنسان لكي تُملأ بشيء إيجابي في الحياة، تشكل أحداثها مرسمة الزلازل التي تقيس مدى الظلام والانحطاط في عهد بائد. ووفقا لرأي أحد النقاد الاجتماعيين(٩)، فإن نوفاك في تعرضه لتلك المقطوعات المعبرة عن المستقبل، قد غيّر صوت عجلة التاريخ الطاحنة إلى "صوت بيانو"، وقد ألمح بوجوب تحول جميع الأنظار إلى روسيا السوفيتية، حيث ستصبح آمال الشقيقات الثلاث واقعًا.

الأجواء الألمانية

وبمرور الوقت على وفاة تشيخوف، شوهدت كل من مسرحية الدب والخطوبة على أحد عشر مسرحًا ألمانيًا، ولم تعرض مسرحية النورس حتى عام ١٩٠٩. لقد أخفق تشيخوف في البداية في أن يصبح شعبيًا في المسرح الناطق

(*) مسرح الصداقة (التواد) intimate: مسرح صغير، يؤمه عدد محدود من المتفرجين، ليشاهدوا عرضًا يؤديه عدد قليل من الممثلين الذين يؤيدون إقامة علاقات من التآلف الحميمي فيما بينهم (المترجم).

بالألمانية، بالرغم من ولع كثير من المخرجين المهمين بأعماله، من أمثال: ييرجان فيهلنج Jurgen Fehling ، وهاينز هيلبرت Heinz Hilpert. وقد أشـــار ســيجفريد مالينجر Siegfried Melchinger في تعليل متحيز إلـــى صــعوبة ترجمـــة أعمـــال تشيخوف إلى الألمانية(١٠).

ولو أن الشاعر راينر ماريا ريلكه Rainer Maria Rilke كان قد أتم خطتــه لترجمة أعمال تشيخوف كاملة، ربما لم يكن لهذه المشكلة وجــود، فبعــد رحلتــه الأولى إلى روسيا، أعدَّ هو وصوفيا سيل Sofija Sill ترجمة لمــسرحية النـــورس بهدف نشرها. ومع ذلك كان يرتاب في جدارتها للعرض على خشبة المسرح، فقــد خشي أن يعمل المزج بين الكوميديا والدراما على إضعاف تأثيرها المرجو، لكنــه مع هذا الارتياب كان يتمنى عرضها. كان ريلكه منجذبًا بــشدة نحــو مــسرحيات تشيخوف، ولذلك عزم على ترجمة الخال فــانيا، وكتب إلى المؤلف طالبًا نــسخة مصححة. ولسوء الحظ لم تنشر ترجمته للنورس، ولم يترجم الخال فــانيا (١١).

وعوضًا عن ذلك وقع تشيخوف في أيدي المــأجورين، فعمــد المترجمـــون الألمان على نحو معتاد إلى استخدام نسخهم كتعليق أو كترجمة ارتقائيـــة للـــنص، وذلك لتوضيح ما يكمن في نيات المؤلف. كان تحفظ الحوار ووضـــوحه وإيقاعـــه الخاص لدى تشيخوف، كذلك أسلوبه العامي والتهذيب الدقيق لما هو زائد، كل ذلك كان مقاومًا لهذا النوع من المعالجة (١٢).

كانت مسرحية الشقيقات الثلاث هي أول مسرحية كبيرة تترجم إلى الألمانية في أثناء حياة تشيخوف، وقد ترجمهـــا فلاديميـــر ســـونيكو Wladimir Czunikow ونُشِرَت نشرها في لايبزنج في عام ١٩٠٢ باعتبارها الترجمة الوحيدة المعتمدة... فقد كان سونيكو متماثلا مع عمل المؤلف، وربما شاهد عـــروض مـــسرح الفـــن بموسكو؛ لذلك تميزت ترجمته بالتلقائية والأصالة التي افتقدتها الترجمات الـــسابقة. كانت ألمانيته سلسة وطبيعية وصحيحة، ولكنه عمد أن يكون أقل حيوية عن النسخة الأصلية، التي قللت من تأثير فقرات بعينها. كانت هناك أيضًا حذف غير موفـــق،

مثل حذف الإرشادات المسرحية الخاصة باستخدام سوليني للعطر، ودفع أندريه للعربة، ووداع تشيبوتكين لإيرينا، وأصبحت دعابة كوليجين المضحكة تقرأ كلغة لاتينية. كانت هذه هي النسخة الوحيدة المتاحة للقارئ الألماني لقرابة أربعين عامًا، وكان لها "تأثير عظيم فى تلقي أعمال تشيخوف في ألمانيا قبل الحرب العالمية الثانية" (١٣).

كانت الكآبة والقدر المشئوم بوصفهما الفكرتين الرئيسيتين في تفسير تشيخوف، يمثلان – منذ البداية – عامل إعاقة آخر في طريق شعبيته لدى جماهير المسرح الألماني. فقد كان تلقي أعمال تشيخوف جزءًا من اهتمام حقيقي بالتبادل الثقافي، لكن غربة كتاباته وتشاؤمها كانت من الميزات الرئيسية التي تم تأكيدها. تخلل المسرح الألماني اكتئاب قوي متمثل في مسرحيات هوبتمان Hauptmann وأسلوب الكاتب التراجيدي جوزيف كاينز Josef Kainz، فى حين افتقد ذلك المسرح سحر السقطات المميتة والضعف العصبي وجاذبيتهما، وهما عنصرا جذب في الدراما الألمانية القومية.

حتى هاينرمج ستومك Heinrich Stumcke – الذي نشر ترجماته الخاصة لأعمال تشيخوف – اعترف بأنه يجب على المؤلف أن يتحاور مع المعارضة من قبل النقاد والجمهور"، مسلمًا بأن المؤلف كان مايسترو الجو العام للعمل، وأعرب عن أساه للقصور الذي يشوب حبكة تشيخوف وغياب عناصر الإثارة"(١٤). تعرض العرض الألماني الأول لمسرحية النورس من ترجمة ستومك فى مسرح برسلو لوب لإخفاق تام، والذي كان قد عرض في نوفمبر عام ١٩٠٢. فقد كان الجمهور "يعلن عن غضبه من الحين إلى الآخر" (١٥). وفى مايو عام ١٩٠٣ – ولأول مرة – تم عرض خاص للخال ڤانيا لضيوف فرقة الأكاديمية الدرامية، وذلك على مسرح ميونيخ في مارس ١٩٠٣. صرح ناقد صحفي مجهول أن الخال ڤانيا لا تمثل الفكرة المألوفة عن العرض المسرحي، متشككًا في إمكانية عرضها بنجاح في مسرح عام شعبي، وختم قائلا إن مسرحيات تشيخوف "لا تبلغ قوة أعمال تولستوي في التعبير الدرامي، ولا أصالة جوركي وابتكاره "(١٦).

وبمرور عامين، ذهب جمهور برلين لمشاهدة الخال فـــانيا، وقـــد حـــاول المخرج إ. فيلتش إعادة خلق جو الضيعة الروسية، لكن تكلف الممثلين أعاقـــه[١٧]، حتى إن ستومك تنبأ للمسرحية بحياة قصيرة، حيث لاحظ أنه مع جـــودة الفكـــرة، فإنها عانت تخبطًا شديدًا. فالتصوير التدريجي والدقيق للأنفس كان يقاطعـــه علـــى نحو شديد وفجائي مؤثر مسرحي انفجاري، مثل الطلق الناري. "فعلـــى المـــسرح يجب أن يكون المشهد القصير كافيًـــا [...] لحـــث مـــشاعرنا ضـــد البروفـــسير وفـــانيا"[١٨]. لم يستمر هذا العرض لأكثر من أربع ليالٍ فحسب.

وبعد ذلك جاءت جولة مسرح الفن عام ١٩٠٦. وتوقع نميروڤيتش دانـــشنكو أن يفهم الألمان تشيخوف، حيث كانت ألمانيا محل ميلاد فيلتشميرز Weltschmerz. وتحققت توقعاته كالعادة، حيث بكى هوبتمان فى أثناء عرض الخال فـــانيا، وأعلن أن أعضاء هذه الفرقة هم "آلهة الفن"[١٩]. حـــضر الممـــثلان كـــاينز وســـونينتال Sonnenthal جميع العروض، ولغى الأخير جولة طويلة كان مخططًـــا لهـــا كـــي يتسنى له الحضور [٢٠]. أصبح ألفريد كير Alfred Kerr – أحد نقاد برلين البـــارزين – نصيرًا متحمسًا وداعية لهذه العروض، فقد فتنه الفارق بين الأســـلوب الإخراجـــي الألماني التقليدي والأداء المتناغم لمسرح الفن، ففي رأيه أن تفاعل الممثلين معًا قد خلق على الخشبة شيئًا إنسانيًا يصعب وصفه؛ فقد عرضوا الحياة متمثلة ليست فـــي أحداثها؛ وإنما في فجواتها ومواضع انحطاطها. وإضافة إلى ذلك، ولأنه لا يعـــرف إلا كلمات روسية ضئيلة جدًا، وتشرب المسرحيات في شكلها المـــسرحي وليـــست كنصوص، فقد رأى أن قدرة ستانسلافسكي الإبداعية أعظـــم قيمـــة مـــن كتابـــات تشيخوف. واعتبر الخال فـــانيا والشقيقات الثلاث – بالنظر إلى نـــصيهما كـــأدب درامي – هزيلتين ومحدودتين بالمقارنة بمسرحية مثل البطة البريـــة أو ميكائيـــل كرامر [٢١].

علـــى الجانب الآخر، عارض ستومك الذي اطلع على النصوص مباشـــرة، ما أسماه إخراج ستانسلافسكي البيئي environmental staging، عارضه كانحراف عن

نقاط المسرحيات الرئيسية، لكن مصطلحه أخفق في أن يكتسب شعبية في وصف تلك الظاهرة، مثلما اكتسب مصطلح كير Kerr : "مسرح الأجواء Atmospheric theatre"، الذي تردد بشكل كبير في ألمانيا كتعبير فعال. وذهبت صحيفة برلين اليومية إلى أبعد من ذلك، حيث وصفت مسرح الفن بأنه عبارة عن مجموعة من الدروس في حرفية المسرح:

يجب أن يتعلم تسعون في المائة من المخرجين الألمان من الروس كيفية نفاذ الصورة المسرحية إلى الصدق بدون تأكيدات زائدة. انظر كيف يكون الصدق هو كل شيء! تعلّم أن تمثل ببساطة، وفى الوقت نفسه ينفذ تمثيلك إلى صميم القلب. تعلّم أن تؤيد فكرة المؤلف، انسَ ذاتك، اعتلِ خشبة المسرح وكأنك شخص مختلف، وليس لك أن تتنكر ببساطة في زي شخصية أخرى(٢٢).

التفت فردريك بايسل Friedrick Baisl – الذي أخرج الخال فانيا على مسرح هوف بموناكو عام ١٩١٣ – التفت إلى تلك النصيحة، حيث ذهب إلى أبعد من ذلك، واستأجر الملابس والديكورات من مسرح الفن بموسكو. ولسوء الحظ، كان للإنتاجات المشابهة التي تبعت يقظة جولة مسرح الفن تأكيدات كثيرة على الجو، ولكنها لم تظهر على خشبة المسرح. وعندما أعيد عرض النورس من إخراج ستومك على مسرح هابل فى بيرلين عام ١٩٠٩، وجده جاكوبسون Jacobson "مملاً بشكل لا يحتمل"(٢٣). وقد اعتبره جمهور فيينا عرضًا فاترًا ومبهمًا إلى حد ما، بسبب "الصورة المختارة للتعبير عن الجو"(٢٤). وقد لاقت نجاحًا أكبر عندما عرضت على مسرح لستسبيل Lustspiel فى ميونخ عامي ١٩١١ و ١٩١٢. فقد عرضت خمسة وعشرين عرضًا، بالرغم من كلمات أحد صحفيين المسرح بأن "العمل الفريد، الذي يرجع تأثيره بالكامل إلى الجو، تكتنفه معضلات خاصة بالمخرج والممثلين، وليست بضئيلة"(٢٥).

وربما كرد فعل لوحشية الحرب وما تركته من حرمان، انطلق ولع متواضع بتشيخوف من خلال المسرح الناطق بالألمانية منذ عام ١٩١٦ إلى ١٩١٩، حيث

عرضت بستان الكرز في ڤيينا وميونيخ وبرلين، كما عرضت النورس في برلين مرتين، وفى لايبزج أيضًا، أما إيڤانوڤ فقد عُرضت في برلين. إن العرض الفييني لبستان الكرز - والذي أخرجه إميل جيير Emil Geyer على مسرح ڤينر الجديد - كان بمثابة عرض تراجيكوميدي: وقد رآه أحد الصحفيين "دراما أدبية بكل ما في الكلمة من معنى"(٢٦). وانتظر المشاهدون سقوط فأس لوباخين بتلهف شديد. على الجانب الآخر، لاقى العرض البرليني لبستان الكرز نجاحًا ضخمًا، وقد أخرجه فريدريك كايسلر Friedrick Kayssler عام ١٩١٨، لكنه اختفى عن المسرح الألماني لمدة عشرين عامًا. عُرِضَتْ الشقيقات الثلاث لأول مرة على مسرح شيلر فى برلين عام ١٩٢٦، وأخرج العرض يرجن فيلنج. وقد وجد النقاد ممن قارنوه بالعرض الأصلي لمسرح الفن بموسكو أنه يفتقر إلى الأصداء المدوية، لكن نسويته قد بدت مناسبة عن أي وقت مضى: "حيث انعكس فيه قَدَر النساء في الوقت الحاضر، ألا وهو: الموت، عتمة الآفاق، اليأس. وهذا ما يقدمه العالم لملايين الفتيات اليوم (٢٧).

جدير بالملاحظة، أن أعظم مخرجي العالم المتحدثين بالألمانية، ماكس راينهارت Max Reinhardt، قد فشل في أن يواجه تحدي تشيخوف. فقد أخرج مسرحية الدب فقط على المسرح الصغير فى برلين عام ١٩٠٥. فالفرصة المفقودة تحدث ارتباكًا. اعتمدت قوته كمخرج على حشد من الفرق القوية واستحضار أسلوب الجو في عروضه بفضل وسائل حية قوية. وفى الحقيقة فقد وضع تصورًا للخال ڤانيا قبل أن يبدأ إخراجه لسالومي، وروح الكون، والأعماق الدنيا، تلك الأعمال التي أسهمت في تأسيس مكانته كمخرج عظيم، وقد ظهرت خطط تشيخوفية مشابهة من حيث الإخفاق طيلة مشوار عمله، وغالبًا ما كان يُظهر تفوقًا لتفجيره فيضًا من الإبداع عبر إخراجات أخرى: فقد خطط راينهارت لإخراج الشقيقات الثلاث، بعد بروڤات لمسرحية يقظة الربيع لـڤيديكند Wedekind. وفى عام ١٩٢٧ كانت بستان الكرز قيد العمل لعرضها على مسرح ڤيينا. وعلى أرض

الواقع، فإن المسرحية الوحيدة الطويلة لتشيخوف التي ظهرت على الخشبة الراينهارتية هي مسرحية إيفانوف، للمخرج فليكس هولاندر Felix Hollander عام ١٩٢٠، وذلك باستوديو بالمسرح الألماني، في برلين. وقام ألكسندر مويسي Alexander Moissi بالدور الرئيسي فيها، وقام فيرنر كراوس Wernner Krauss بأداء دور ليبادوف. وبمجيء هتلر إلى السلطة، غادر راينهارت ألمانيا، وخطط للاحتجاج على تبعية الفنون، وذلك بتجوال فرقة مسرحية ضمت كلاً من هيلين ثمنج Helen Thiming، وباولا فيسلي Paula Wesselly، وماكس بالينبيرج Max Pallenberg، وفلاديمير سوكولوف Vladimir Sokolov. وتحمل هذه الفرقة في جعبتها ريبرتوارًا من أربع مسرحيات، من بينها الشقيقات الثلاث. لكن الفشل قد لحق بهذه التجربة هي أيضًا. وفي عام ١٩٤٢ كان راينهارت لاجئًا في هوليوود، ولا يزال يضع تصورًا للشقيقات الثلاث، ما منعه في هذه المرة كان الموت(٢٨). يمكننا تصور مدى التأثير الذي تركه مسرح الفن في راينهارت، لقد كان تأثيرًا قويًا جدًا، بحيث لم يترك راينهارت يبتكر طريقًا لمقاومة ذلك الانتحال في المشاهد.

كانت بلاتونوف عام ١٩٢٨ هي أكثر خطط راينهارت غير المكتملة إثارةً للدهشة. فمع فقدان راينهارت اهتمامه بها، فإنها قد عرضت على مسرح بريوسيتشز في جيرا، ثورينجيا عام ١٩٢٨، وذلك من خلال الإعداد الألماني الأول لها تحت عنوان "بلاتونوف رجل تافه"، من ترجمة رين فيليب ميلر Rene Fülöp – Miller، وإخراج هيلموت إبس Helmut Ebbs. ووضعها هذا العرض في إطار التراجيديا العائلية. ومع نجاح فريدريك دومين Friedrich Domin في أداء دور البطولة، فإنها ظلت كمقطوعة حوارية، أكثر من كونها صالحة للانضمام إلى ريبرتوار الفرقة المسرحية(٢٩).

وبالكاد اعتادت خشبة المسرح المتحدث بالألمانية وجمهورها أعمال تشيخوف، وذلك بفعل حظر هذه الألفة في أثناء الرايخ الثالث (الفترة النازية ١٩٣٣ – ١٩٤٥). وقد فسرت الاشتراكية القومية الفن بأنه تعبير عن الجماهير،

ومرشد لهم، وبهذا سلبت الدراما استقلاليتها وحولتها إلى أداة الدعاية السياسية. كان متوقعًا أن يخدم الأدب الأهداف التربوية للدولة التي تهدف إلى نبذ كل ما هو عليل، وإفساح الطريق لما هو معافى صحيح؛ ولهذا فإذا فشل العمل الفني في تحقيق هذا، حكم عليه بالعقم وعدم النفعية، أو هو يقع في إثم لارتكابه "خيانة روحانية عظمى".

كان تشيخوف من بين الآثمين، وقد أوضح فريدريك بيث Friedrich Bethe – وهو دراماتورج رئيسي في مسرح م – ماين فرانكفورت، والأمين الثقافي لهس ناسو – أوضح في تقييمه لدراما بيرجنر Bergner أنها "روح في خطر" عام ١٩٣٣:

نحن نتعامل مع سيكودراما مفرطة الحساسية، مسحة من جو [...] إبسن. إذن فالحيوات المنعزلة لتشيخوف وهوبتمان تعد تعبيرًا عن علاقات إنسانية فنية، والتي يعد وجودها يشبه جميع المرضى المفرطي الضعف الذين نرفضهم. [...] ها هي ذي نماذجنا البشرية المريبة والمنحطة، والتي تنتمي إلى ماضٍ ليس بالبعيد، والتي بمجرد وجودها في ذاكرتنا تتسبب – بفعل أثر الشبح – في ارتعادنا من الحرب، وبعدها من الديكتاتور(٣٠).

إن مفردات مثل: "مفرط الحساسية، ومفرط الضعف، وعليل، ومنعزل" هي مفردات خاصة بالنظام المعجمي للنقد الأدبي النازي، فقد كانت تطبق – برفقة ما هو متفسخ – ككلمات فاصلة أُعلنت لتدمر ما تستهدفه. فالتعبيرات التي تعبر عن حزن شخصيات تشيخوف، مثل: ملل، وضجر، وقلق... إلخ، قد تم استقاؤها من المفردات النازية. وقد حل محل تلك المفردات حيوية خلق حياة جديدة، رغبة في البناء، وأصبحت مهمة الكاتب أن ينشر الاستثناء وليس المألوف (العادي)، فالكاتب مقاتل، وليس برجل عادي.

كان لميثاق هتلر – ستالين الفضل في إنقاذ الأدب الروسي من العزلة، حيث أُنتجت ثلاث مسرحيات لتشيخوف في أثناء الرايخ الثالث، وهي: بستان الكرز في برلين عام ١٩٣٨، والنورس في جيرا عام ١٩٤١، والشقيقات الثلاث في برلين وفيينا عام ١٩٤١. لكن النزعة العامة لتلك الأزمنة، وترجمة ستامك Stumck غير الملائمة، قد أدتا إلى إجماع نقدي بأن الشقيقات الثلاث "قُبِلَتْ فقط لانتمائها إلى عروض الطراز الأول"(٣١). وفي سبتمبر عام ١٩٤٤ أُغلِقت المسارح الألمانية، وانتهت العروض المسرحية.

تشيخوف خارج المألوف

كانت الثقافة الفرنسية في دوران القرن التاسع عشر قد بلغت أوجها، حيث لم يكن في إمكان أية أفكار خارجية أن تتخللها. فكانت المحاولات التي تمت لتقديم الأدب الروسي للفرنسيين حريصة على التمييز بين هؤلاء المؤلفين ممن يمكن استيعاب أعمالهم بسهولة وأولئك الذين يتعذر معهم هذا الاستيعاب. وكان هناك ادعاء بأن تشيخوف ذو صبغة طبيعية ومنتمٍ إلى مدرسة زولا. وقد وصف ك. واليسفسكي K. Waliszewski مسرحيات تشيخوف في كتابه الأدب الروسي، المنشور عام ١٩٠٠، وصفها" بأنها خالية تمامًا من الفعل، وتفتقر إلى المفاضلة النفسية للشخصيات"(٣٢). وقام ميليشوا دي ڤوجو Melchior de Vogue بتشبيه مسرحيات تشيخوف ذات الفصل الواحد باللقطات الفوتوغرافية لأحد الهواة، والتي تمتثل لنداء مقدس بألا تتحرك، فتظل متسمة بالجمود. أما مسرحياته الطويلة فهي تكتظ بأناس مملين يثيرون مللاً لا مفر منه. إن أكثر الأمور تشاؤمًا على نحو لا يحتمل – بالنسبة إلى الفرنسيين – هو كون تشيخوف مبتكرًا لأبطال سلبيين ضعاف، يحيون "بروح سلافية مبهمة"(٣٣). وقد أثيرت مثل هذه الآراء في الترجمة الفرنسية لمقال ليف شيستوف Lev Shestov المعنون بـ "إبداع العدمية"، والذي وصم تشيخوف بلقب شاعر اليأس.

ومع ما قدمته الصحافة من سمعة سيئة لتشيخوف، فإن أندريه أنطوان عــزم على تقديمه للفرنسيين، فشرع عام ١٩٠٠ في ترجمة الخال فــانيا، لكنه أخفق في إنجازها[٣٤]، ثم أحضر ليديا يورفسكايا إلى مسرح أنطوان، وهي بجانــب تقــديمها لغادة الكاميليا، والاشتراك في كثير من المسرحيات، قد مثلــت مقطوعــات مــن مسرحية النورس، ومسرحية البرجوازية القبيحة لجوركي. إن "أعمــال تــشيخوف وجوركي قابلة دائمًا "للتحديث"، حتى وإن قال البعض إنهما قاصان ممتازان أفضل من كونهما مؤلفين دراميين عاديين، "فيكفي أنهما جعلانا لا ننسى كلاً من ديمــاس والجد الأكبر شكسبير"[٣٥].

في الحادي عشر من مايو ١٩٠٨ عرضت مسرحية الخطوبة كأول مسرحية مكتملة لتشيخوف بالفرنسية، وذلك على مسرح جولي بيرني للفنون. وهو مــسرح يهتم فنانوه بأحدث الأعمال الدرامية، مثل أعمال وايلد، وشو. ومع الأسف لم يتبــق من الصور الفوتوغرافية لذلك العرض شيء، لكن الصور الإيــضاحية المنــشورة داخل النص عام ١٩٢٢ قد أظهرت كوخًا أوكرانيًا ذا نوافذ عالية، وركنًا أيقونيًــا، وشخصيات ترتدي الزي الروسي الشعبي: شــرائط زينــة مزركــشة، وقمــصانًا للقرويين، وأحذية لامعة.. إلخ، فهذه كانت هي الملابس الروســية العامــة. دخــل الفرنسيون في إهاب فترة يعشقون فيها الروس، وكان هناك كثيرون مــن مؤيــدى الفن السلافي[٣٦]. وأُشْبِعَتْ هذه الرغبات بفضل خشبة المسرح، ولم يُعَــوَّلْ علــى المطبوعات على نحو كبير؛ وذلك لأن نسبة من كانوا يقرءون الكتب من الفرنسيين في فترة ما بين الحربين لم تتعد الأربعين في المائة، بل كان نــصيب المترجمــات من التسعة آلاف عنوان الصادرة سنويًا ضئيلاً جدًا، والتي من بينها لم تتعد نــسبة المترجمات لتشيخوف الواحد في المائة من جملة المطبوعات[٣٧]. وقد كان لمواسم دياجهيليف Diaghilev الروسية لعروض الأوبرا والباليه الدور الأعظم في تعزيــز صورة روسيا وإبرازها بعدما باتت بدائية وغير متسقة، وفي المقام الأول "شرقية". وفشل تشيخوف في أن يحظي بمكانة مرموقة داخل هذه الــصورة. ولــذلك حــين طرح أنطوان مسرحية بستان الكرز عام ١٩١٤ للمناقشة، لم تحظ بأى اهتمام.

إيطاليا تأتي في المؤخرة

أقبلت إيطاليا متأخرة على أعمال تشيخوف، وتمثّلت أولى خطوات ذلك الإقبال في عرض الخال فانيا ١٩٢٢/٨/٢٢، حيث قدمته فرقة بلامارينى- كامبا - كابوداجليو. وظهرت شخصيات تشيخوف كما لو كانت ظلالا متألمة ترتجف داخل أجواء كئيبة. فقد يعد تشيخوف مبتكرًا ماهرًا للشخصيات، لكنه ليس بمؤلف درامي على الأقل بالنسبة إلى أذواق العامة.. فيمكننا التكهن بأنه لن يقدر سوى من قبل الأذواق الرفيعة (٣٨). وهذا التقدير يُعد شيئًا غريبًا لا يذكر حين يحدث في أرض كان المسرح فيها متعة شعبية في المقام الأول، حيث كان بيرانديللو Pirandello - صاحب اليد العليا في الميلودراما - لا يزال يحكم قبضته على الخشبة الإيطالية، مما جعل الثناء لا يخص سوى الحركة والفعل على الخشبة، وهذا ما لا يظهر عند تشيخوف بصورة مباشرة.

في أبريل ١٩٢٤ بميلانو تم عرض النورس بفرقة كابوداجليو - كالو - أوليفيري، ومارتا أبّا فى دور نيبا، وبستان الكرز بفرقة ماريا ميلاتو. فتلقى الجمهور النورس باستحسان، ولم يتوافق مع بستان الكرز، حيث وقف أمامه مرتكبًا، بل علّق النقاد ساخرين ومستائين من فرط حسنات العرض: "في مسرحنا - الذي تنّقل بين الثراء الرومانسي والنتيجة غير المصقولة والسطحية أحيانًا - تُوفر له روحه الواقعية سمة مميزة، هي كل ما يمتلكه... فلا تجعلونا نفرط ونغالي في تكثيفها" (٣٩).

هذه العروض وأخريات في عشرينيات القرن العشرين قد افتقرت إلى مفهوم العمل المتكامل لوظيفة المخرج، تلك الوظيفة التي تطورت شيئًا فشيئًا حتى استحوذت على المسرح الإيطالي. ولم يتم الاهتمام بالإخراج أو بالأحرى بطرائق

تحريك المنظر المسرحي على نحو متكامل سوى بعد تأسيس الأكاديميــة القوميــة للفن الدرامي عام ١٩٣٤. قامت المخرجة الشابة ڤاندا فابرو **Vanda Fabro** فــي عام ١٩٤١ بتوزيع أدوار أولى عروض بستان الكرز بإيطاليا على أفراد الفرقـــة. ومنذ ذلك الحين وقد أوجد الإيطاليون حلولاً للألغاز التشيخوفية والستانسلافسكية.

الفصل السادس

وجاءت الثورة (روسيا ١٩١٧ – ١٩٣٥)

لقد هبت بالفعل "عاصفة مزلزلة" على مجتمعنا، فإذا بها "تكتسح كل ما أمامها من فتور الهمة والملل وعدم الاكتراث بالعمل"... وهى أمور لم تكن روح تشيخوف الكريمة تتمناها. فقلبه هذا كان له أن ينفطر أسى إزاء كل هذا القمع للبشر وأرواحهم، وإن كان يستشعر أدنى مسحة من الخشونة والقسوة حتى في أمور الحياة العادية.

أولجا كنيبر في تعليقها وتحليلها للشقيقات الثلاث(١)

من يحتاج إلى تشيخوف ؟

تحول تشيخوف – على نحو سريع – إلى كاتب روسي كلاسيكي، فبحلول يوبيله وذكرى ميلاده عام ١٩١٠، كان قد تربع بالفعل على سدة عرش الكتاب العظام، كما ترسخت صورته لدى الجمهور بشأن شكل أعماله ومضامينها. وعندما قام ملهى المرآة المحدبة ببطرسبورج بعرض المسرحية الهزلية القصيرة "تطور المسرح" لبوريس جير Boris Geier، وفيها يُعْرَض مثلث حب بسيط يؤدى على غرار أسلوب جوجول Gogol ، وأستروفسكي Ostrovsky، وتشيخوف، وليونيد أندرييف Leonid Andreev، عندئذ لم يكن هناك سوى الأوصاف العادية المبتذلة تُستخدم للمحاكاة الساخرة. أما المعارضة الساخرة(*) لتشيخوف "بتروف "Petrov فقد

(*) المعارضة الساخرة Pastiche:
تشير إلى أسلوب أو نوع درامي يشبه المحاكاة الساخرة لعمل فردي؛ لذا يمكن أن نحاكي مسرحية مثل هيدا جابلر بشكل ساخر كي نعارض إبسن أو التراجيديا (المترجم).
كتاب " المرجع في فن الدراما"، جون لينارد، وماري لوكهارست، ترجمة محمد رفعت يونس، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٦، ص ٥٠٨.

كانت تتسم بتنسيق ماهر للسطور والمواقف والتوجهات، وترسم صورة مرحة صاخبة للإسفاف في المعاني، فقد ضمنها جير Geier طلقات نارية خارج خشبة المسرح، ونقرات الحارس والصوت المفخم للبيانو القادم من بُعد، إلى جانب النزعات البلاغية.

لقد ظلت أشجار الزيزفون العتيقة تحدث حفيفًا وحزيزًا لم ينقطع طول الليلة الماضية... أجل أشجار الزيزفون العتيقة... التي طالما ذرفت دموع الأسى... فعندما انتقلنا إلى هناك، بدا لي أننا كنا قد دُفنا في قبر... قبر... موسكو. آه لو أرى هذه المدينة مرة أخرى...(وتجلس واضعةً رأسها بين يديها) موسكفا Moskva... موسكف Moskve ... موسكفوي Moskvoy[٢] .

إن هذا الاختزال للحنين التشيخوفي في شكل الإعرابات النحوية لكلمة موسكو كان يعد عملاً كوميديًا رائعًا، فقد تجاهل جير عن عمد وعي تشيخوف وإدراكه السافر بعيوب الشخصيات، لذا صاغ في "بتروف" كل الأفكار البَدَهية المبتذلة في دراما تشيخوف في ضربة واحدة.

وكانت ذكرى يوبيل ميلاد تشيخوف مناسبة للمديح، لكن الأصوات الاعتراضية المنشقة قد ظهرت، فنجد أولجا شابير Olga Shapir، إحدى زعيمات الحركة النسوية في روسيا، تصف تشيخوف في أحد اجتماعات جمعية بطرسبورج الأدبية بأنه شاعر رمادي الكآبة، تفتقر شخصياته النسوية إلى أية عواطف قوية أو سمات واضحة، وإن كانت النساء منذ ثمانينيات القرن التاسع عشر كن في طليعة حركات الإصلاح السياسي، وترى أن أعماله تميل إلى السخرية من أنصار تحرير المرأة والأمهات[٣]. ولاقت هذه الاتهامات الاستحسان، بما يوضح أن عدم اهتمام تشيخوف بالسياسة كان لا يتفق مع ميول الانشقاقات العنيفة والاضطرابات التي سبقت أن عاصرت أوقات الحرب باهتماماتها.

وتعود حالة القدر القليل من الشعبية لتشيخوف قبل الثورة وبعدها مباشرة – في جانب منها – إلى الاعتقاد بأنه لم يكتب عن سوى الميول القانطة

اليائسة لدى الطبقة العليا من البشر، فنجد أن عروض مسرح موسكو نفسها لأعمال تشيخوف، وهي عماد شهرته - أخذت تميل إلى الابتذال ويُنظر إليها على أنها بالية وعتيقة، وتعرضت إحدى ليالي عروض إسكتشات تشيخوف وأعماله من نوع الفارْس بمسرح استوديو الفن، تعرضت لنقد شديد بسبب إيقاعها ذي "الصبغة الطبيعية" ومحاكاتها للمسرح الرئيسي الذي حول الكوميديات الخفيفة إلى أعمال درامية مطولة(٤). ويعترف نميروفيتش دانشنكو Nemirovich – Danchenko نفسه بأن تمثيلهم لأعمال تشيخوف أخذ فجأة يبث "نغمة الوعظ والمبالغة العاطفية والتهويل"(٥). ولاحظ أن الخال فانيا أخذت تفرز إكيليشهات مسرحية بعد عرضها لمدة عشرة أعوام، فتخلى المسرح عنها في ٢٣ فبراير ١٩١٣ على أمل بث الروح فيها بعد مواسم قليلة. وعلم نميروفيتش - الذي طالما أبدى عدم إعجابه بأوجه التمثيل السقيمة المقززة لستانسلافسكي Stanislavsky - أن جزءًا من المشكلة يكمن في نظرة مسرح الفن بموسكو إلى أعمال تشيخوف على أنها ملك خاص. ولاحظ أن أخت المؤلف ماريا Mariya وأرملته تنظران إلى تشيخوف بصفته صورة جيدة مميزة لأسرة تشيخوف ولمسرح الفن.[...] والجيل الجديد لا يود التعامل مع عواطفنا الأسرية على أنها عاطفة من جانب واحد"(٦).

وتوافقت دقة نميروفيتش النقدية مع إدراكه لتيارات التغير السياسي، فبفضله لم يفاجأ مسرح الفن تمامًا بثورة أكتوبر. فقبل أسبوعين من اندلاعها كان مسرح موسكو يعرض - ولأول مرة - عروضًا لعمال في مواقع تحت مسمى مسرح المجلس السوفيتي لنواب العمال، وكان العرض قد اختير ليؤصل لمبدأ البروليتاريا داخل مجتمع الثقافة الراقية، وهذا العرض كان بستان الكرز، وكان يُعرض بمعظم الممثلين الأصليين بالفرقة. والمفارقة أن مسرح الفن بموسكو كان يُنظر إليه في البداية عام ١٨٩٨ على أنه مسرح متاح للعامة بأسعار جماهيرية بسيطة، لكن الضرورة الاقتصادية وتصريحات مجلس المدينة لم تسمحا بذلك، فإذا به يتحول إلى مسرح للمثقفين. وفي عام ١٩١٧، وبقرار حكومي، أصبح كل جمهوره من

العمال الذين ينالون تذاكر مجانية من مصانعهم ونقاباتهم. وكان على رواد المسرح غير ذوى الخبرة هؤلاء أن يتدربوا على ما رآه ستانسلافسكي السلوك اللائق في محراب الفن؛ لذا كان البرنامج عنوانه: "ممثلو مسرح الفن يشكرونكم على التصفيق المقبول منكم، لكنهم لن يظهروا أمام الستارة، إذ يضر ذلك بالأمانة الفنية للعرض"(٧).

اضطر مسرح الفن - المستنزف ماليًا ومعنويًا بحيث لم يستطيع تقديم عروض جديدة - اضطر إلى الاعتماد على تشيخوف، فكانت مسرحيتا بستان الكرز والشقيقات الثلاث تمثلان عُشر الريبرتوار الفنى في أول موسم "ثوري" لهذا المسرح. وأدرك الممثلون بحذر الحالة المزاجية المتغيرة التي تنبعث من الجمهور، وبدءوا ينصتون إلى السمات التكهنية بالمسرحيات. وإذا بأولجا كنيبر Olga Knipper ترى فجأة أنهم كانوا يمثلون الشقيقات الثلاث دون إضافة مغزى للأفكار والتجارب والأحلام المؤسسة لهذه المسرحية، وهنا بدت المسرحية مختلفة جدًا، فلم تعد أحلامًا؛ بل إنذارًا بالعاصفة (٨).

في موسم ١٩١٨/١٩١٩ أضيفت مسرحية إيفانوف إلى الريبرتوار، وسرعان ما نحيت جانبًا. وتتعجب صحيفة إزفستيا Izvetiya، المتحدثة باسم السياسة البلشفية قائلة: "لماذا يضطر مسرح الفن إلى إحياء مسرحية إيفانوف المثيرة للكآبة، بل للغيظ؟". ولم تكن عمليات إحياء الأعمال المسرحية الحميمة عن المفكرين الروس التعساء تجيب عن أية أسئلة لدى الجماهير العاملة؛ فلا تروقها، ومن ثم كانت إيفانوف مثيرة لدى الجماهير، فتجد لذلك أن "أصدقاء المسرح الذين أغرقوا الصالة بأعدادهم يوم الافتتاح، لم يكافئوا الممثلين بالتصفيق ولو لمرة واحدة." وتتحكم إزفستيا بمعيار الآلاف المحتشدة حول مسرح النقابات لمشاهدة ممثلي مسرح الفن وهم يتلون مقتطفات من هاملت ويوليوس قيصر لتحل بعد ذلك "الشغف والحنين إلى الأعمال الكبيرة كسمة مميزة للعصور"(٩).

لم يلحق مسرح الفن بالمسيرة نحو الأعمال العظيمة، فكان مكسيم جوركي Maksim Gorky ينادى بوجود المسرح الشيوعي الذي عليه أن يكون بطوليًا ورومانسيًا وقت الأزمات والكوارث الملحمية. وكان على الفن أن يدرب الشعب على الشعور بروح النضال". ويتساءل جوركي: ما الأكثر نفعًا للتعليم الاجتماعي الجمالي للجماهير، مسرحية الخال فانيا لتشيخوف، أم سيرانودى برجراك لروستان Rostand ، أم فرقع لوز في الدفّاية لديكنز Dickens ، أم أي من مسرحيات أوستروفسكي Ostrovsky؟ إني في صف روستان وديكنز وشكسبير..."(١٠).

في هذا الجو غير المناسب، أعيدت الخال فانيا، إلى الحياة، في حين أنها كانت في خمول وكساد منذ عام ١٩١٣، وتم العرض الأول في ٤ ديسمبر ١٩١٨ بالصالة الكبيرة بمتحف البوليتكنيك، ويكتب ستانسلافسكي - الأبعد سعادة بتعليق الجماهير غير ذات الخبرة المسرحية - يكتب بلا اكتراث في نسخته في برنامج العرض قائلاً: "اليوم الأول عمل للإيجار(!!!؟)"، ثم يشرح ما يقصد في رسالة إلى فاسيلي لوزسكى Vasily Luzhsky قائلاً: "تعرف أنه تحت أية ظروف لن أشترك أبدًا في عرض تفوح منه رائحة العمل اليومي. والآن وأكثر من أي وقت مضى يصبح العمل اليومي نشاطنا الرئيسي. إنه من المهم لنا جميعًا ألا يكون عرض اليوم الحادي والعشرين جيدًا فقط، بل يجب أن يكون مذهلاً"(١١). أما الناقد ليوبوف جورڤيتش Lyubov Gurevich فقد تلقى رسالة من ستانسلافسكي صديقة الحميم، تنبئ بكثير من الامتعاض، إذ يقول:

"لقد تغيرت حياتي تمامًا، فأصبحت بروليتاريًا، لكن في غير عوز؛ لأني أقوم بالعمل اليومي (أعنى - أمثل على الجنب) كل يوم تقريبًا عندما لا يكون ثمة حاجة لي في مسرحنا. ولم أتدنَ إلى درجة التنازل عن الفن، لذا أمثل ما يمكن أن يعرض بكل دماثة خارج مسرحنا، ويخذلني القول بأن صديقنا القديم الخال فانيا يسعفني، إذ نمثلها بمتحف البوليتكنيك بإدارة جديدة، وبلا ستائر وبديكورات

وملابس جديدة. والنتيجة عرض أصلى تمامًا أكثر حميمية جدًا مما في مسرحنا. وأحيانا نمثل الخال ڤانيا في الاستوديو الأول. وهذا أيضا شيء ممتع جدًا (١٢).

ونجد أن صحيفة المسرح والفن النخبوية فى بتروجراد - والتي كانت دائمة التوجس والتشكك من المسكوفيين- لم تعجب بطعنة مسرح الفن المتأخرة وانتقاده للجميع. فلاحظت أن المسرح عمومًا أصبح كاسدًا راكدًا مملاً ملل الموت، حتى إنه لا يكاد يستحق تخصيص مساحة له في الصحيفة. "إن كل ما كان فنيًا ومثاليًا في المسرح الروسي اكتسحته موجة السوقية العاتية [...] لكن ما الذي يمكنك تقديمه في المسرح الآن سوى فن لعامة الجماهير؟ هناك بحار يقف على المسرح، وشرطي يتمطى قائلاً: "إنك تصيبني بالسأم، خال ڤانيا!"(١٣). ولم يستطيع ستانسلافسكي كذلك أن يُكيف نفسه مع المشاهدين الذين لم يتصرفوا كجماعة تلتزم بالصمت المهذب. وقد حدث أن خرج بعد فصل صاخب بكامل ملابسه ومكياجه في دور أستروف ليطلب من الجمهور بحدة أن "يحترموا عمل الممثل" ويلتزموا الصمت، ويمتنعوا عن تكسير البندق (١٤).

وثبت أن الخال ڤانيا، وبعض المسرحيات ذات الفصل الواحد لتشيخوف، وبعض القصص التي عولجت دراميًا وتطوف البلاد للعرض، ثبت أنها أكثر قوة من إيڤانوف، وأكثر احتمالا. وفي نهاية المطاف كانت أعمال تشيخوف تمثل نسبة الربع من عروض مسرح الفن موسكو عام ١٩١٩. وبحلول الموسم الثالث، عُرِضَتْ ڤانيا التي لم تعرض سوى ١٩٢ مرة بين عامي ١٨٩٩ و١٩١٣، عُرِضَتْ خمسًا وتسعين مرة. وكانت وحدها تمثل نسبة ربع الريبرتوار المسرحى(١٥).

وشاهد زائر إنجليزي - وهو الكاتب آرثر رانسوم Arthur Ransome ، والذي كان ينقل أخبار تأثيرات الثورة - شاهد أحد هذا العروض في الاستوديو الأول، وهو مسرح لا يكاد يسع مائتي مشاهد (في فبراير ١٩١٩)، وصعق ودهش لـ "ذكاء ضباط الجيش الأحمر وأناقتهم الجديدة، وقد حضر بعضهم العرض...".

وكان رانسوم يرى أن الخال ڤـانيا ذات اهتمـام تـاريخي بحـت؛ لأن حياتهـا وشخصياتها جرفتهم الأيام، وسوف يحتاج الأمر إلى مائة عام قادمة على الأقل إلى حين يعانى أحد الروس عدم السعادة بهذا الأسلوب مرة أخرى. ومع ذلك، كان على رانسوم أن يعترف بقوة الدراما في مسرح الفن.

إن موضوع الخال ڤـانيا كان يبتعد كثيرًا عن الجمهور الروسي اليوم أكثر من أوبرا شمشون ودليلة التي شاهدتها الأسـبوع الماضـي. وإن كنـت أرى أن الثورة ستبقى، وأن مسرحية تشيخوف أصبحت مسرحية ذات أهميـة تاريخيـة، فإني أرى أيضًا أن تشيخوف أستاذ عظيم، حيث عبرت أعماله الهوة بين الحيـاة الماضية القديمة والحديثة، وأثّرت فى جمهور الثورة الآن بـالقوة نفـسها التـي أثرت بها فى جمهور مختلف جدًا منذ سنوات. لقد بدت المسرحية بالفعل وكأنهـا قد انتفعت بمجيء الثورة، وهذا فيما أرى مفارقة تفوق ما كان في ذهن تشيخوف عندما كتب أعماله، فهل كانت تلك هي الحياة القديمـة؟ اعتقـدت ذلـك، عنـدما خرجت إلى الشارع الثلجي، وإن كان الأمر كذلك، فالحمد لله علـى مـضى هـذه الحياة!(١٦).

كان لوزسكى Luzhsky الذي قام بدور البروفيسور سيربيرياكوف منذ ليلة الافتتاح في عام ١٨٩٨ في موضع يُمكّنه من معرفة الفروق بين جماهير ما قبـل الثورة وما بعد الثورة، لقد اعتاد رواد مسرح موسكو القدامى أن يبجلوا ويحترمـوا البروفيسور، ويصعقوا من عدم احترام ڤـانيا له، إلى أن يتفهموا أن سيربيرياكوف أجوف فارغ. أما الجمهور الحديث فقد شارك ڤـانيا في وجهة نظر منـذ البدايـة، حيث اعتبروا البروفسور مجرد إنسان بلا موهبة ولا قلب، ودائم الغـضب، ولـم يلحظوا المزاحات الأكاديمية للوزسكى باستخدامه لكنة هايدلبرج، فى حين انفجروا بالضحك عندما فزع البروفيسور من صوت طلقة الرصاص. كما كـان الجمهـور البروليتارى أكثر تعاطفًا مع أزمة ڤـانيا وسونيا، وأخذوا يبكون بصوت مرتفع في المشهد الأخير. وفي مجاعة عام ١٩١٨ جاء أحد رواد المـسرح بمـصيدة إلـى

فشنافسكي Vishnevsky قائلاً: "خذ هذا، إنه لك من أجل الخال فانيا، لقد قاسيت فيها كثيرًا"(١٧).

لم يشارك مثقفو العالم الجديد الجميل في هذا التعاطف غير المشذب، ولم يتفقوا كذلك مع تقييم رانسوم للدلالة الساخرة الجديدة للمسرحية. وتعترض إحدى الدوريات اليسارية، بعد مشاهدة أحد الإنجليز للمسرحية بشهر بقولها:

من الغباء الصارخ القذف بمسرحية إيفانوف أو النورس والمجيء بمسرحية بستان الكرز أو الشقيقات الثلاث طول الوقت. إن هذا ما يفعله أفضل مسارحنا مسرح الفن، فماذا ننتظر من البقية؟ [....] لقد حان الوقت لأن ننحى جانبًا تشيخوف الحزين، وأوستروفسكي Ostrovsky البرجوازى، وديكنز Dickens الشديد الفضيلة، فلنتركهم لعصورهم. فلكل ثمرة موسمها... والآن للمسرح أن يعرض مشاهد براقة مؤثرة، بهيجة جذلة عن تجارب قوية وليست جنازات تعرض على المسرح"(١٨).

أخذت طبول الفن البلشفي التي تعكس التجربة البلشفية تصم الآذان. فأخذت حركة LEF وكثير من حركات التجريب الأخرى تدين كل الفن السابق للثورة، وتصفه بالبالي العتيق. واستطاع مايرهولد – أول متخصص مسرحي كبير يلحق بركب البلاشفة – أن يسوى حساباته القديمة مع مسرح موسكو بأن أعلن ثورة أكتوبرية في المسرح. وليذهب تشيخوف إلى مزبلة المسرح ومعه باقي رفاق مايرهولد السابقين، بمسرحياته غير ذات الصلة في زمن يعد فيه التشاؤم شيئًا قديمًا ماضيًا، وهذا على أفضل تقدير، ويعد شيئًا مخربًا هدامًا على أسوء تقدير. وعرض مايرهولد النسخة الثانية من مسرحية فلاديمير ماياكوفسكي Vladimir Mayakovsky – التي تصنف تحت مسرح الاستمراد(*) – وهى مسرحية السر

(*) مسرح الاستمراد Agit-prop:
الاستمراد هو التمرد. والمصطلح الإنجليزي مشتق أصلاً من كلمتين:
هياج أو إثارة agitation، ودعاية: Propaganda . ويطلق على نوع من المسرحيات التي ظهرت في أوروبا وأمريكا في أوائل الثلاثينيات من القرن العشرين، وتدعو إلى التمرد والثورة الاجتماعية على أساس ماركسي. ولا يزال استخدام المصطلح جاريًا على هذا المفهوم.
(معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، د. إبراهيم حمادة، ، دار المعارف، ص ٢٣٠) (المترجم).

الهزلي: على مسرح RSFSR-1 ذى الاسم العجيب. وفي مقدمة المسرحية يعلق الشاعر المستقبلي بقوله بأن معظم المسارح لا تقدم سوى مشاهد "اختلاس النظر"

إنك لتنظر وترى

على الأرائك

الخالة مآنياس

والخال فـانيا،

لكن الأخوال والخالات

لا يمتعوننا.

أيها الأخوال والخالات، لنا أن نعود إلى المنزل (١٩).

ويسأل بيتر كيرزنستسيف Petr Kerzhenstsev – الذي كان سيصبح روبسبيير الأدب بعد حملته من أجل مسرح المستقبل – يسأل سؤالاً بلاغيًا لا حاجة إلى الإجابة عنه "ماذا غير ذلك يمكنك أن تسميه مسرحًا؛ بل متحفًا يعرض فيه الممثلون بكل جدية، ويشاهد فيه المشاهدون بكل جدية مسرحيات كتبها تشيخوف عن أناس كئيبين تعساء، لا يعرفون الكفاح مع الحياة والنضال، ويبكون ماضيهم البائد، ولا يقوون على عمل أي شيء للتشبث به؟". وكان وصف تروتسكى Trotsky لمسرح الفن بأنه "جزء منعزل" أكثر قسوة، فهذا يناقض الرفاق الرحالة "الذين لا يعلمون ماذا يفعلون بتقنيتهم العالية أو بأنفسهم. إنهم يشعرون بأن ما يحيط بهم من أشياء يجعلهم عدوانيين أو غرباء. فتخيل أناسًا يعيشون اليوم بروح مسرحيات تشيخوف: الشقيقات الثلاث والخال فـانيا في عام ١٩٢٢!"(٢٠).

ولحسن حظ مسرح الفن أنه تمتع بمؤيدين له من ذوى المناصب العالية. فأصر مفوض الشعب للتنوير أناتولى لوناتشارسكى Anatoly Lunacharsky على قيمة الثقافة التقليدية التراثية كخلفية للأشكال الجديدة؛ فكان مبدؤه وقراره بحفظ

أفضل ما في "التراث البرجوازي"، وبذلك يتم الوقوف في وجه "العدمية الفنية"، وقد حافظ على الكلاسيكيات بأن أنقذ الفرقة الإمبراطورية السابقة ومسرح الفن بموسكو بأن جعلهما في مصاف المسارح الأكاديمية تحت إدارته المباشرة، وأدى ذلك إلى حمايتهم من التحديثات المطلقة التي طالما ميزت المسرح الروسي أوائل العشرينيات. بل إن لونا كرسكي نفسه صنف تشيخوف ككاتب مقهور، قد يبدو غير متوائم مع عصره(٢١).

ويُدَّعى أن لينين Lenin كان معجبًا آخر بتشيخوف، فقد حضر عرض الخال فانيا على مسرح موسكو بالاستوديو الثاني. وتذكر زوجته كروبسكايا Krupskaya في إيجاز "أنه أُعجب بها"(٢٢)، وكان نيكولاى بدجورنى Nikolay Podgorny – الذي كان في الصالة هذه الليلة – قد شعر في بدء الأمر "بشيء من الارتباك والدوخة لعلمه أن لينين جاء إلى مسرحنا لمشاهدة الخال فانيا، ذلك العرض الذي قد يُعد غير ضروري بالنسبة إلى المتفرج السوفيتي. وفي الاستراحة الثانية، تجاسر الممثل الشاب وسأل لينين، "هل تشعر بملل لمشاهدة هذا العرض؟"، ويرد لينين: "ملل"؟ على الإطلاق. هذا مؤلف شهير، وكلمات معبرة شهيرة، وممثلون بارزون!..."(٢٣).

كانت تلك قصة ممثل سوفيتي فائز بجائزة عام ١٩٤٠ عندما كان لينين وتشيخوف قد ترسخا كآلهة في الثقافة الستالينية. وفي العشرينيات، كانت هناك نسخة أخرى مثار حديث جالية المهاجرين:

"لقد كان لينين بالاستوديو يشاهد الخال فانيا"، "حسنًا، وماذا حدث؟" – "لا شيء، لقد وصل دون إنذار سابق، فقط جلس"، "وكان هناك ثلاثة رجال مميزين، ربما كانوا حراسة، لكن الأمر كان ينطوي عن تواضع، فلا أبهة ولا خيلاء. لقد شاهد العرض كله، ولم يتفوه بكلمة. وفي الاستراحة، أخذ ينظر يمينه ويساره ويتحول ببصره ولم يقل شيئًا"، "ثم؟" "ثم، جاء إليه بعد العرض أحد الأشخاص الذي ينتمي إلى مراكز القوى، وقال لينين، "ما أروع هؤلاء الممثلين وهذا

المسرح، لماذا يقدمون مسرحيات من هذا النوع؟ هل من الضروري حقًا إثارة مثل هذه المشاعر؟ إن المرء في حاجة إلى المرح والتفاؤل والعمل والبهجة. هناك أستروفسكي وجوجول وبوشكين وجوته وشيللر وشكسبير. وأضاف لينين ببسمة ساخرة قائلا، كل هذا ما نسميه الآن "برجوازية". لكن مثل هذا النوع من البرجوازية يجب عرضه للشعب"[٢٤].

ولينين على هذا النحو يصبح أكثر انحيازًا إلى المبدأ الذي كان لوناتشارسكى يروج له في ذلك الحين، فهو يقدر بذكاء كيف يمكن تحويل ذوق الطبقة الوسطى الدنيا لصالح الحزب.

العيد وقت الطاعون

لم يقم المخرجان الكبيران – في الحقبة البلشفية – ڤاختانجوف Vakhtangov ومايرهولد بإخراج أية مسرحية كبيرة لتشيخوف. فقد كان لميولهما ونزعاتهما وللأحداث المعاصرة الدور الرئيسي في توجيههما إلى نوع الفارْس. في عام ١٩١٩ عين ڤاختانجوف رئيس القطاع الإداري لإدارة مسرح المفوضية الحكومية للتنوير. واقترح إيجاد مسرح يعد بمثابة نموذج يُحتذي به للمسرح الشعبي، تُعرَض فيه أفضل المسرحيات لفرق موسكو كافة: يخصص اليوم الأول لعروض مسرح الفن بموسكو لأعمال تشيخوف [٢٥]. ومع تلك الإيماءة نحو معلمه وأستاذه ستانسلافسكي، فإن ڤاختانجوف كان له مخططه الفني الخاص في العمل. فإذا كان ستانسلافسكي يفخر بمجيء المشاهدين إلى مسرح الفن بموسكو ليس لمشاهدة العروض؛ بل لزيارة أسرة فوينتسكي وبروزورڤ، فقد آمل ڤاختانجوف أن يأتي بهؤلاء المشاهدين في محيط ممثلين يؤدون مهنتهم بكل مهارة وخفة. فلم يكن للمتفرج أن ينسى أبدا – ولو للحظة – أنه في المسرح، أو أن الممثل الذي يشاهده متمكن من حرفته.

ويوضح ڤاختانجوف لدى انتقاده لأحد عروض مسرحية اليوبيل – التي قدمها أحد التلاميذ من إخراج بوريس زاهاڤا Boris Zakhava - أن الممثلين كانوا يؤدون تشيخوف الكوميدي الناضج، وليس أنتوشا تشيخونت Antosha Chekhonte[*] الفارْسية الصغيرة المرحة. ولتحقيق الأثر الملائم قام ڤاختانجوف بجعل الأثاث متراكمًا في المنظر المسرحي، بحيث يضطر الممثلون إلى إعادة التكيف مع الظروف الخارجية، بما يخلق سلوكًا غريبًا ينبع تلقائيًا من مواجهتهم لظروف جبرية مستحيلة. كما أصر على"إيقاع فارْسٍ أسرع ثلاثة أضعاف من ذي قبل، لكن بدون حذف أي من الدوافع الداخلية أو المبررات النفسية"، واستخدم جرسًا لضبط ذلك الإيقاع. وارتجل الممثلون الشباب الناشئون تمثيلاً جزلاً مرحًا ومن ورائهم ذلك الجرس والحصار المحيط بهم من الأثاث وضغط السرعة واستلقائهم على بطونهم[٢٦].

في سبتمبر ١٩٢٠ أعد ڤاختانجوف ليلته لعرض المسرحيات التشيخوفية ذات الفصل الواحد الزفاف، واليوبيل، والمعالجة الدرامية للقصة القصيرة لصوص الخيل، وذلك على استوديو تشاليبين. وقام بوريس شْشوكين Boris Shchukin – الذي قام بدور ميريك لص الخيل– بإيقاف العرض بحديثه، واصفًا كيف عاقبه القرويون بأن سحبوه بحبل عبر صفحات الجليد الطافية في النهر. وقاطع ڤاختانجوف هذا التفسير الكامل بأن اشتكى من بساطته ذات الصبغة الطبيعية المتدنية، ومصرًا على أن شْشوكين يجب أن يجسد كل ما تنطوي عليه العبارة الواحدة من فحوى الفكر والعاطفة، بحيث ينحتها وكأنه نحات يشكل أشكالاً بلاستيكية، بكل نغمة ولمسة وتعبير"[٢٧]. ونجح شْشوكين باستخدام كل درجات صوته دون التضحية بالصدق والطبيعة. لقد اكتسب حقًا "فاعلية التعبير".

حققت هذه المسرحيات ذات الفصل الواحد نجاحًا باهرًا، حتى إنها أعيدت بالاستوديوهات والحفلات الموسيقية والمستشفيات العسكرية ومعسكرات الجيش

(*) هو الاسم المستعار الذى كان تشيخوف يكتب به قصصه الأولى (المراجع).

حتى الحرب العالمية الثانية، لتصبح النموذج المتقبل لفارسيات تشيخوف. ومثلت "ليالي تشيخوف" هذه مرحلة مهمة أيضًا في تطور ڤاختانجوف كمخرج، حيث فتحت باب التمثيل ذى الصبغة الطبيعية لمسرح الفن. لكن ڤاختانجوف كان يتجاوز ذلك إلى ما وراء عوامل البهجة والمرح الصاخب في هذه الأعمال، حيث كان الجروتسك(*) أحد أعمدة ما آمن به ڤاختانجوف "إن مسرح الحياة اليومية لا بد له أن يموت"، وهذا حسب ما قاله ڤاختانجوف "فممثلو الشخصيات لم يعودوا ضروريين، فأي إنسان يستطيع لعب دور شخصية معينة لا بد له أن يشعر بالسمة التراجيدية (حتى الممثل الكوميدي) لأى من خصائص الدور أو الشخصية، ولا بد له أن يعرف كيف يظهرها بشكل جروتسكي، فالجروتسك تراجيدي وكوميدي"(٢٨).

ويكتب في ٢٦ مارس ١٩٢١ قائلاً:

أريد أن أعرض النورس مسرحيًا

كما هي في نص تشيخوف... أريد أن أعرض وليمة زمن الطاعون (لبوشكين)، والزفاف لتشيخوف في العرض نفسه، بحيث تكون مسرحية وليمة زمن الطاعون داخل مسرحية الزفاف.

وهؤلاء ضحايا الطاعون الذين لا يعرفون موقع الطاعون، وأن البشر قد تحرروا، وإنك لا تحتاج إلى وجود جنرالات الجيش في حفلات الزفاف.

أما هناك لدى تشيخوف فليست هناك غنائية شاعرية، بل مأساة. فالرجل يطلق النار على نفسه، وهذا ليس شيئًا شاعريًا. إن هذا إما "ابتذال" وإما "تباهٍ بالشجاعة"، وكلاهما لم يكن غنائيًا، وإن كان لكل منهما أقنعته التراجيدية (٢٩).

(*) الجروتسك grotesque:
المصطلح الإنجليزي مصدره الكلمة الإيطالية grotesque، بمعنى: "شاذ" أو "متطرف". [...] وفي مجال المسرح الملهوي يطلق المصطلح على القطعة اللاواقعية الغريبة في تركيبها، وتدل على خيال مشتط (معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، د. إبراهيم حمادة، دار المعارف، ص ٢٥٥) (المترجم).

وعندما كان يكتب هذه الكلمات، كان عرضه الجديد لمسرحية الزفاف يعرض بالفعل في استوديو مانسوروف ذى الخمسين مقعدًا. وكانت النسخة الأولى منه لا تنطوي على مكر وخبث، فتبتسم بهدوء للمجتمع الذي لم يمر بحالة اهتياج وغليان. وافتقرت هذه النسخة إلى صبغة المسرحة الغربية والحدة الشكلانية التي سوف تميز النسخة الثانية. لقد سما ڤاختانجوف بمسرحية الزفاف إلى مستوى الخال ڤانيا بأن حولها إلى مسرحية تراجيفرسية باستخدام تقنية وأسلوب كان يستخدمهما في الماضي، وذلك بأن عالج الشخصيات وكأنهم عرائس، فبدلا من إيجاد عرائس متحركة (كما فعل في ملهى شوف سوريس في عمل "مسيرة الجنود الخشب" عام ١٩١٠) اتبع منهج الشاعر الرمزي فيدور سولوجب Fedor Sologub ومبادئه في سعيه إلى الكشف عن العنصر الميت غير الحي في الكائن الحي. لقد كان ڤاختانجوف يأمل في أن يبدأ المتفرج في الضحك، لكن مع طغيان الذعر عليه، وبذلك تموت الضحكة على شفتيه. فلسوف تتحول المتعة والضحك إلى رعب وفزع عند الكشف عن الآلية الميكانيكية والضغط العصبي اللذين يكمنان في قلب الإنسانية.

بدأ ڤاختانجوف عمله الجديد في الزفاف بسؤال: "كيف سنُصور شخصيات تشيخوف، هل نتفق معهم أم ندينهم"؟، وقد استخدم الموسيقى – في واقع الأمر– ليحقق كلا الهدفين، فافتتح المسرحية برقصة الكُوادريل الرباعية على نحو محموم يصاحبها بيانو طنان، حيث يصدم عازف البيانو الهرم البالي – وهو شخصية من ابتكار المخرج – يصدم رأسه بالمفاتيح، ويبكى بكاء مريرًا كبكاء الثمل. ويتضح منذ البداية أن هذه لم تكن الحياة اليومية، بل الحقيقة وقد حولت إلى "عالم الوهم والخيالات تراه من كل زاوية." عندما صدم عازف البيانو رأسه توقف الرقص الوهمي الخيالي، وحملق الراقصون متسائلين "كل شيء أراه – الناس، الأشياء، الغرفة، بل ذاتي، هل هم موجودون فعلا، أم فقط يبدون كذلك؟"(٣٠). ثم تأتى موسيقى الفالس التي تمهد لإيقاع حوار الافتتاح.

(١٠) تصميم إساك رابينوفتش لملابس عرض الزفاف لـــڤاختانوف، موسكو ١٩٢١.

إذا كانت الحقيقة الوحيدة في العرض، كما أسماها نيكولاي ڤولكوف Nickolay Volkov، هي "الذهول الشديد المتصل"(٣١)، فإن الرقصة الرباعية كانت محاولة مستميتة للخروج من هذه الحقيقة، لكنها لم توفق في التنفيذ الذي ظهر بشكل آلي. وكان لكل ضيف مشاعره وطموحه الذاتي، وشغفه بأن يطغى على الآخرين. لقد تصارعت عناصر مثل مظهرية الملابس فاقدة الذوق، ومروحات اليد الرخيصة، وتسريحات الشعر المنمقة، وإظهار البلاغة في ادعاءات فجة بالفهم وإدراك المعاني. لقد أبرز الممثلون أسوأ سمات شخصياتهم: فتجد الحَما شخصًا وصوليًا متملقًا للطبقات الأعلى، يتخفى من وراء قناع الشخص المهذب، والعروس مملة ضجرة، صوتها رتيب يصيب الناس بالجنون، أما عامل التلغراف يات Yat فكان زير نساء متهتكًا، وإذا بالعروس تبدى اهتمامًا بالطعام أكثر من اهتمامها بزوجها الجديد.

لكن من وراء هذا المظهر الخارجي للشخصيات البائسة الوضيعة، تجدهم يحلمون بما هو أسمى، بقوة توازى قوة رغبة الشقيقات الثلاث في الذهاب إلى موسكو:

"لحظة أن يأتي جنرال إلى هنا سوف يصبح هذا عرسًا حقيقيًا" .

قد يبدو هذا غامضًا، لكنه حلم، وقد يكون وهمًا أو شيئًا عفنًا لا يتحقق أبدًا، لكنه حي. يكشف ڤاختانجوڤ عما يثير الأسى والنزعة الإنسانية لدى هؤلاء البشر في آن، ساعيًا إلى إظهار دقائق حياتهم، بجانب الجزء غير الحكيم والخيالي في هذه الحياة، كما يكشف عن خبلهم وبلاهتهم والسخرية والاجتماعية التي اضطرت الناس إلى العيش في مثل هذه الأحوال العبثية الرثة"(٣٢).

لم يسهم أي دور بشيء من الدفء والسحر سوى دور"الجنرال" الذي لعبه باسوڤ Basov ذى المشية النشيطة المميزة، فحضوره أعاد الحياة إلى الأموات، ليصم آذانهم بأوامره العسكرية، فإذا به يصدم – عن غير قصد – الجانب الأيمن

من المنضدة ناحية الجمهور. وظهرت المنضدة التي أخفيت تحت مفـرش أبـيض وكأنها مقدمة سفينة موجهة نحو أنوار الحافة بالمسرح مع صورة قائد على الدفـة. لقد تحولت مائدة الوليمة – التي تتكون في واقع الأمر من عـدة موائـد صـغيرة بمفرش واحد – إلى سفينة، وإذا بها تبحر والضيوف يلوحون بمناديل المائدة فـي محاولة للنداء على "الجنرال ودعوته".

وعندما اكتشف الجنرال أنه مدعو إلى العرس بأعذار زائفة، بدأ ينتحب فـي أسى ويقول: "تشيلوفيك"، التي تعنى "النادل" و"الكائن البشرى"، وإذا بهذه الـصرخة البائسة اليائسة تدوي من هذا الرجل العجوز الهرم الذليل بين مسامع المـشاهدين. لقد بدا وكأنه ينادى على المجتمع ويطلب الإصلاح والتعويض. وتلت ذلـك وقفـة طويلة. ويمشى الجنرال من فوق المائدة ليخرج خارج المسرح. ثم تـأتى وقفـة صمت أخرى مؤلمة. وتقف الشخصيات على خلفيـة موسـيقى الفـالس الهادئـة، مُوجهين ظهورهم إلى الجمهور ليشاهدوا الجنرال وهو يرحل مـع تبـدد حلمهـم، وتخفت موسيقى الفالس تمامًا وتنتهي الحفلة. ويعود الواقـع فجـأة. ثـم تعـزف الموسيقى الرقصة الرباعية نفسها التي بدأت بها المسرحية، لكن هذه المرة بـزمن بطـيء حـزين، ويتبـدد الـشعور بعـرض العـرائس عنـدما تتوسـل الدايـة زميكينا Zmyeukina في آخر مشهد وهي تبكى وتتألم "أنا في حاجة إلى أجواء!... أنا في حاجة إلى أجواء!..." لقد تلاشى إحساس عرض العرائس.

مع إسدال للستار ببطء، جلس الجمهور بلا حراك، فهـو فريـسة لـشعور عميق، ثم انفجر بالتصفيق المدوي. وحضر هـذا العـرض ميكائيـل تـشيخوف Michael chekhov ابن أخي المؤلف، وأحد أفضل الممثلين في عصره، وقد أخـذ يصخب بالضحك فى أثناء عرض مسرحية اليوبيل. لكن عند إسدال ستار الزفـاف سأله تلاميذ ڤاختانجوف عن انطباعه، فانهمر بالبكاء متمتمًا: "ما كل هذا الرعب، يا له من رعب"، وقال لفختانجوف وهو يشهق " لقد فعلـت زينيـا zhenya شـيئًا مفزعًا..."(٣٣) .

لم تكن تلك محاولة جديدة لتحديث ذوق ثوري لإحـــدى الكلاســـيكيات، لقـــد اعتقد ڤاختانجوف أن المعاصرة يمكن أن توجد فقط عندما يناضل ممثـــل المـــسرح ليخلق شيئًا خالدًا. وكانت نتيجة العرض أن اكتسب تشيخوف الساخر قوة لم يتخيلها أحد من قبل. صحيح أن هدف المسرحية الساخرة كان نقد الـــسوقية البرجوازيـــة، لكن هذه المرة لم تكن في شكل انتقاد الماركسية كموضع دائم للنقـــد. لقـــد حـــاول ڤاختانجوف المتمرس في الإرث الساخر لجوجـــول Gogol وشـــشدرين Shchedrin وسوخوڤو – كوبيلين Sukhovo - kobylin أن ينتزع الـــضحك الـــلاذع والغـــضب الساخر والسخرية المريرة من تشيخوف. وكان يقصد بمسرحية الزفاف أن تكـــون بنفس حدة وصرامة حكاية دوستويفسكي Dostoevsky ، في الذل الاجتماعي، فهي "قصة قذرة"، لكن المعالجة ذهبت إلى ما هو أبعد من صبغتها الروســـية الخاصـــة لترتبط الكاريكاتيرات الهمجية لجويا Goya ودوميه Daumier هذا – بجانب الوجه المأساوي للابتذال – ما أظهره ڤاختانجوف من وراء فكاهة تشيخوف ودعابته التي تبدو غير مبالية بالأمور.

وكالمعتاد، يتشبث الحرس القديم بمفهوم ملكيته لفكـــر تـــشيخوف، وأدانـــت صحيفة رودر – الخاصة بالمهاجرين في برلين – هذا التفسير بـــشدة، وأســـمت ڤاختانجوف الفنان المدعى الشرير الذي دمر مقصد تشيخوف. لقد أصابت "رءوس الخنازير المتراكمة"، الناقد بالغثيان بما هو عليه من ماكياج غلـــيظ فـــظ ومـــشية متثاقلة. لكن رءوس الخنازير تلك كانت حديث المدينة في روسيا السوڤيتية حينئـــذ. ففي مارس ١٩٢١ مررت سياسة لينين Lenin الاقتـــصادية الجديـــدة للرأســـمالية المحدودة، وأخذت صور الشمعدان وأكف الأيدي التي ظهرت في مسرحية الزفاف تزين واجهات المطاعم الخاصة الجديدة، وأخذت رائحة وليمة الطاعون تفوح عبر المسرحيات الكوميدية لماياكوڤسكي Mayakovsky، وميكيائيل Bulgakov ونيكولاى إردمان Nikolay Erdman، وآخرين.

ورحل ڤاختانجوڤ مبكرًا جدًا فلم يُطبق هذه الرؤى على النورس، ولم يكن أسلوب الزفاف يكفي للمواجهة الحقيقية ضد أسلوب مسرح الفن. لكن المدخل الجروتسكى كان له عظيم الأثر فى أعمال تلاميذ ڤاختانجوڤ فيما بعد، كما ألمح إلى أسلوب معالجة بستان الكرز.

الضحك في البستان

بحلول شهر أكتوبر ١٩٢٠ أصدر لوناتشارسكى Lunacharsky – الذي انزعج لزيادة الطائفية والانشقاق في الفنون – بيانًا ظلت خطوطه العريضة فاعلة سارية حتى تفكك الاتحاد السوڤيتي. كانت هذه السياسة تسعى إلى توجيه الطاقات نحو هدف مشترك، فأخذت تشدد على أن الفن الجديد عليه أن يؤسس على إنجازات الماضي البرجوازي، مع تطهير هذه المنجزات من فلول الفساد والانحطاط. ولو نال العاملون في حقل الفنون الدعاية الكافية، لضمنت المعالجة النقدية للكلاسيكيات وجود مستوى راقٍ من الفكر الثوري في العرض.

كان على نميروڤيتش دانشنكو Nemirovich – Danchenko أن يعي ذلك، وأخذ يخطط لعودة مسرح موسكو من جولته الأمريكية عام ١٩٢٤، موضحًا أنه من المستحيل العودة إلى الريبرتوار المسرحي القديم بالأسلوب القديم، فمسرح الفن قد لا يشفي أبدًا من التقريع النقدي اللاذع نتيجة لاتباع مثل هذا النهج.

دعنا لا نذكر الخال ڤانيا ولو بالاسم.

من العبث أن نبدأ بالشقيقات الثلاث – فكل من الموضوع وعمر الممثلين يجعل ذلك عبثًا.

لن يسمح بعرض بستان الكرز، أي إن التباكي على ضياع الذوات لن يسمح به، لكن المسرحية لا يمكن عرضها من أية زاوية أخرى(مثل زاوية مرحى بالحياة الجديدة)

إيـڤـانوڤ Ivanov لا تتفق أبدًا مع حقبة "الصحوة الشاملة" تلك[٣٤] .

لكن في ظل غياب المسرحيات الجديدة المناسبة وزوايا الرؤى الجديدة، ظل تشيخوف هو المتفوق بمسرح الفن، وأدى هذا التفوق بالمراقب الإنجليـزي هنتلـي كارتر Huntly Carter أن يعلن هذا التفوق لتشيخوف في ظل التيار السائد للشئون المعاصرة في روسيا. لقد أراد الجمهور الشيوعي الجديد أن يتجـه الـذهن نحـو مشكلاتهم ثم ينعكس على العملية الأشمل المتضمنة حل هذه المشكلات، فلم يـصبر الجمهور على مشاهدة الجو المكثف المتزايد التعقيد، وبخاصة عندما يكـون "جـو القمر وليس الشمس، جوًا تسكنه أشباح النورس في ضوء القمر وليس فجر الحيـاة الجديدة المشرق" [٣٥].

لقد أساء نميروڤيتش Nemirovich الحكم على مدى مواءمة بستان الكـرز لفترة الصحوة الجديدة، فمن بين مسرحيات تشيخوف المكتملة تعد الوحيدة القابلـة للتكيف وفقًا للظروف السوڤيتية، بسبب ما تحمله من رؤية مفادها: "تحيـا الحيـاة الجديدة". وكان جايديبوروڤ Gaideburov قد قدم عرضًا مبهجًا براقًا مرحًا لبستان الكرز في وقت مبكر عام ١٩٢٢، عندما طاف مسرحه المتجول مدن سامارا التي دمرتها ومزقتها الحرب الأهلية، وشاهدها أحد جنود الجيش الأبيض من وجهة نظر مـا قبل الثورة، وعندما سمع كلمات "علينا أن نغرس بستانًا جديدًا" انفجر قـائلاً: "لا تفعلوا ذلك"[٣٦]. أما بالنسبة إلى الحُمر، فكان تروفيموڤ Trofimov ولوبـاخين Lopakhin هما رعاة البستان، ولم ينظر إليهما بسخرية كبنـاة للمدينـة الفاضـلة، لوباخين بالذات كان يُفسَّر ليس كأحد أفراد الكولاك التي تم تصفيتها عنـد تجميـع المزارع، بل كرجل صاحب رؤية وحيوية، فهو نمـوذج للعامـل المثـالي وافـر الإنتاج. واقترح ستانسلاڤسكي نفسه أن:

نقدم لوباخين نفسه في بستان الكرز ليأخذ رؤية تشاليابين الواسعة الأفق، وتأخذ آنيا مزاجية إرمولوڤا، وليقوم بقطع كل ما بلى بفعل الزمن وبكـل قوتـه، ولتصيح الفتاة في وجه العالم أجمع "مرحى بالحياة الجديدة"، هـذه الفتـاة التـي

تكهنت بمجيء الحقبة الجديدة هي وبتيا تروفيموف، وبذلك تفهم أن بستان الكرز حية بالنسبة إلينا، فهي مسرحية معاصرة يرن فيها صوت تشيخوف ببهجة وفرح واستثارة للهمة، إذ تتطلع إلى الأمام وليس إلى الوراء (٣٧) .

ولتحقيق هذه الرؤية التقدمية، افتُتحت بستان الكرز في نسختها المجددة المعدلة بمسرح الفن عام ١٩٢٨(بعد عام من عرض ڤانيا المعدلة بشكل مماثل) بممثلين نصفهم من القدامى ونصفهم من المحدثين. ولم تكن ليلة الافتتاح مكتملة أو بلا نقائص، فعندما دخلت كنيبر Knipper في الفصل الأول، لاقت ترحيبًا شديدًا، مما اضطر الممثلين إلى التوقف، وهذا شيء لم يكن يسمع عنه في ذلك المكان المبجل. وعندما رفع الستار، كان ستانسلافسكي يضرب بقبضته إحدى الممثلات التي تؤدى دور ڤاريا Varya لارتكابها خطأ ما(٣٨). وانتُقِدَ القائمون على العمل، ومن بين من انتقد نجد جوركي Gorky نفسه وآخرين، وذلك للاستمرار في عرض المسرحية كدراما جادة وليس كمسرحية كوميدية، وجاء ذلك مع كل ما قيل عن كون المسرحية ذات صلة بالعصر.

في عام ١٩٢٥، كان المدير الأدبي لمسرح الفن بموسكو الثاني يورى سوبوليف Yury Sobolev قد وضع الأساس النظري لمثل هذا التفسير في صحيفة المتفرج الجديد (نيو إسبيكتاتور) المتخصصة. وبحلول عام ١٩٣٢، كان تابع نميروڤيتش Nemirovich الوفي إڤان بيرسينيف Ivan Bersenev يتحدث إلى الفرقة حول عدم إمكانية فهم بستان الكرز بالنسبة إلى المجتمع المعاصر. وأخذ يوصي هو أيضًا بعرضها كمسرحية كوميدية لتصبح ذات صلة بالعصر(٣٩). ويوضح الناقد باخليس Bachelis الصلة المشتركة بين الكوميديا والشيوعية فيقول: "لقد أراد تشيخوف أن يأتي الانفصال عن الماضي مرحًا فرحًا... فيكاد يتبع خطى ماركس في مفهوم يعرفه الجميع بأن الضحك يجعل الناس ينفصلون بسهولة عن ماضيهم. لقد تخلف مسرح الفن من وراء تشيخوف، إنه لم يرد أن يُثير الضحك..."(٤٠).

في عام ١٩٢٦ قام مسرح لينينجراد الكوميدي بأول محاولة لعرض بستان الكرز كـ "شبيهة بالفارْس "(كما أسماها مؤلفها)، وذلك من إخراج كونستانتين خوخلوف Konstantin Khokhlov، الذي لم يشمل بالتعاطف سوى لوباخين وآنيا، إذ يقول: "إنهما من يجتثان بستان الكرز العتيق غير الضروري، الذي لا يسمح بنور الشمس أن ينفذ إلى البيت البارد القاحل"(٤١). أما جايدبوروف Gaideburov فقد أعاد عرض البستان على مسرح البولشوى الدرامي في لينينجراد، وأعاد صياغتها بحيث تتفق وعلم الاجتماع الماركسي: عندما ناجى تروفيموف آنيا الغائبة بعواطفه السامية، يقوم المصمم تاتيانا برونى Tatyana Bruni بتقديم منظر صناعي بدأ في التوضيح كالنار، ليعطى تأثيرًا عَدَّه نقاد العصر أنفسهم تأثيرًا غير متقن (٤٢).

وعرض أندري لوبانوف Andry Lobanov بستان الكرز عام ١٩٣٤ باستوديو مسرح روبين سيمونوف Ruben Simonov بموسكو، وثبت أن هذا العرض هو الدفعة الأكثر تأثيرًا في الهجمة ضد احتكار مسرح الفن لتشيخوف، لقد أراد لوبانوف أن يفضح انحطاط الطبقة الأرستقراطية وتدنيها؛ فأخذ هو والمصمم بوريس ماترونين Boris Matrunin والمصمم كوزمين Kuzmin يذهبون إلى أقصى حدود تعريف الكوميديا الاجتماعية. ويقول لوبانوف – متبعًا في ذلك خطى ڤاختانجوف – إن ذلك كان مزيجًا من الأنواع الفنية والأدبية، فيها عناصر الفودفيل القوية قوة الكوميديا والدراما والتراجيديا، لكن استبعاد الصبغة الغنائية الشاعرية أفرغ العمل من جوهره.

ظلت مناظر مسرح الفن لسيموف Simov تُبدى الفتنة بهذه الحياة الجديدة، وأفسد الديكور المسرحي لماترونين Matrunin أي شعور بالحنين إلى الماضي، وذلك بأن نزع عن الضيعة مسحة الدفء والجمال، فكانت الحجرات حادة الزوايا، بها أثاث عصرى ينم عن الإهمال والقدم. وبذلك أثير الشك حول مدى عاطفة وشعور الملاك لمنزلهم، وأظهر ارتباط رانيڤسكايا وجايف بالمنزل فقط بحكم

العادة. وبسبب اغتراب الشخصيات عن الطبيعة، لم يكن هناك بستان أو منظر طبيعي في الفصل الثاني. هذا الفصل الذي أعد ديكوريًا في مطعم رخيص متهدم طرد منه بيتيا تروفيموف Petya Trofimov السكير الثمل على أيدي الخدم، ليذهب إلى حمام مظلم عفن الرائحة، وفيه أخذ يتحدث إلى مجموعة من طلبة الجمنزيوم بلغة تهديد ووعيد.

كان للخط المتصل(*) Throughline لشخصيات دونياشا وشارلوتا وأبيخودوف دور في تأكيد عنصر الجروتسك، فجاءت لحظات رانيفسكايا الأكثر عطفًا ورقة فقط لإظهار التناقض مع ذاتها المنغمسة في الملذات الحسية. وقامت ديليكتروسكايا Delektorskaya بأداء دورها كشخصية غير نقية في الأساس، بالرغم من مشيتها وقوامها الرشيق وهى ترتدي معطفًا أنيقًا أو تتجمل أمام المرآة. بذلك برزت علاقة ياشا بها، وظهرت في شكل علاقة واضحة لا شك فيها. لقد كان الشاهد على ماضيها في باريس، وكانت هي في حاجة إليه، وأصبح الشيء الذي أحزنها هو فظاظة وقسوة.

ثمة مزيد من الانحطاط في رعونة جايف، وملاحظات لوبانوف Lobanov للممثل الذي يؤدى شخصيته تكشف عن مدى قسوة هجومه وفظاظته.

٣- لا يحب الغسيل

[...]

٨- يتشبث بالحياة، التي يراها مستلقية على أريكة، تلعب البلياردو، وتقترض الأموال وتنفقها.

[...]

(*) الخط المتصل Throughline: هو سلسلة مشاعر ودوافع وأحداث يتخيلها الممثل حتى يصبح دوره مقنعًا، وهي سلسلة متدرجة تقوم على السبب والنتيجة، وذلك في التمثيل القائم على أسلوب ستانسلافسكي وما تلاه، والذي قام على شكل طبيعي أو أكثر، وعلى الواقعية النفسية. كتاب " المرجع في فن الدراما"، جون لينارد، وماري لوكهارست، ، ترجمة محمد رفعت يونس، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٦ ص٥٥١.

(١١) اسكــتشات ن. كوزمن لملابس شارلوتا ولوباخين في عرض بستان الكرز للوبانوف، موسكو، ١٩٣٤.

١٠- متطفل، متنطع، يأخذ الأموال حتى من الخادمات، ينزعج ممن يتجاهلونه، إنه بطل أسيء فهمه، يجرى وراء أناس لا يكترثون به.

[...]

١٢- فجأة يجد نفسه مقيدًا لا يستطيع الحركة حول المنزل ولا الاستلقاء على الأريكة، ولن يجد ما يحبه من الأشياء؛ مثل حقيبة الكتب المليئة بالحشرات والجدران العتيقة. لقد اهتزت الأرض تحت قدميه بعد بيع الضيعة، ويبدو أن لعبته قد انتهت. إن منزله يتهدم عن آخره، ومعه يتهدم هو أيضًا. إنه يذهب إلى العمل في البنك بالمدينة مثل الأب الأسير وقد اقتُلع من غابته إلى حديقة الحيوانات، حيث سيموت عما قريب [...](٤٣).

ولأن لوبانوف كان يحتقر الشخصيات، فقد واجهوا السخرية القاسية، وحُكم على بستانهم بالتصفية، والصحيح أن الممثلين تعاطفوا مع شخصياتهم أكثر مما تعاطف المخرج الذي حاول تهدئة بعض ألوانه المتوهجة.

يخاطب روبن سيمونوف Ruben Simonov جمهوره قائلا: "لم نذرف الدموع عندما اجتث بستان الكرز. إن ضعف رانيفسكايا وقلة حيلتها لم يحركا مشاعر الشفقة لدينا"(٤٤). لكن عرض لوبانوف – على ما فيه من غرابة وطرافة ورغبة في الصدام- كان يحاكى توجهات عُبِّرَ عنها في العرض الأول للمسرحية عام ١٩٠٤، بما اتُفق مع إدانة ونقد جوركي Gorky لرانفيسكايا وأسرتها، واصفًا إياهم بالشخصيات الأنانية، الواهنة العاجزة والمتصابية في الوقت نفسه (٤٥). ومع كل هذه الضجة والخلاف، ظل العرض يُقدَّم ضمن ريبرتوار الاستوديو لسنوات كثيرة.

لقد وصل عرض لوبانوف ومن حاكوه إلى أقصى حدود التوجه المتبنى لعملية تحدى التفسيرات التقليدية للكلاسيكيات. لقد كانت جرأته متنافية مع الظروف التاريخية، فهي من البقايا المرتدة سياسيًا لتطرف المسرح في العشرينيات. ففي عام

١٩٣٢ أطلق ستالين Stalin على الكُتاب – ولأول مرة – لقب "مهندسو الروح"، وتحدث عن الواقعية الاشتراكية التي شُرعت وقُبلت بعد ذلك بعامين كمنهج أصولى أساسي لكل الفنون. وأصبحت الكلاسيكيات عماد الأعمال المسرحية، وأصبح أسلوب مسرح الفن بموسكو ومناهجه النموذج المحتذى في كل مسارح الاتحاد السوفيتي. وتعرض أي إظهار للشكلانية للهجوم، كما هوجم أي شخص يسعى إلى التجريب أو المبادرة، فإذا به يغتال أدبيًا على يد الصحافة، وعلى يد لجنة الشئون الفنية.

تعويذة ذابلة

كان مايرهولد Meyerhold ضمن أول جماعة تنهار في مواجهة رياح التغيير، فبعد عقد من التجريب الجريء، ومنذ عام ١٩٣٣ فصاعدًا، لم يُعرض شيء سوى الكلاسيكيات، وبأسلوب أكثر احترامًا وجمالا مما كان عليه في العشرينيات.

كانت الشقيقات الثلاث أول مسرحية يخرجها ، لكنه تفادى تشيخوف في مرحلته الموالية للبلشفية، والتي تميزت بالنشاط، ولم يعد إلى تشيخوف إلا عام ١٩٣٥، في الذكرى الخامسة والسبعين لمولد الكاتب، عندئذ اعترف مايرهولد بأن "تشيخوف كاتب بستان الكرز والشقيقات الثلاث لم يعد قريبًا لنا اليوم قط"[٤٦]. كما لم يعد هو وثيق الصلة بالحياة السوفيتية كما كان من قبل، وإن كانت إعادة رؤيته الرائعة لأوبرا ملكة الورق لاقت استحسانًا كبيرًا، لكنه ظل يدافع ضد اتهامات الشكلانية وعدم التواصل. وأخذ مايرهولد يجرى بروفات لبوريس جودونوف ويخطط لمسرحية هاملت، فى أثناء انتظاره اكتمال بناء مسرحه الجديد، وبذلك كان يمكن النظر إلى عمله على نصوص تشيخوف على أنه اكتساب للرزق بشكل نفعي.

وتشتت جهد مايرهولد في مواضع أخرى، وفتُرت عزيمته وحماسته للاستثارة بسبب الجو القمعي، ولم يتفق مشروعه مع ما كان يضطلع به من مهام، ومع ذلك اختار ثلاث مسرحيات من نوع الفارْس من أعمال تشيخوف ليسهم بها في الاحتفال بذكراه كنوع من التحدي. وأعيد تسمية اليوبيل والدب والخطوبة بالإغماءات الثلاث والثلاثين، حيث رأى مايرهولد أن هذا هو عدد مرات الإغماءات التي تحدث في المسرحيات الثلاث (أربع عشرة في اليوبيل، وثمانٍ في الدب، وإحدى عشرة في الخطوبة)، لكنه قال للممثلين "سيكون لدينا مزيد من الإغماءات، ليكون ذلك سمة مميزة طريفة لمزاح المسرح، فهذا محور العرض"...

وعلى الممثلين أن ينتقلوا من إغماءة إلى أخرى (٤٧). كما وضع شاشة لحساب عدد الإغماءات، وجعل الموسيقى التي ألفها شوستاكوفيتش Shostakovich والمصحوبة بالأوركسترا تصاحب كل نوبة إغماء، والتي أصبحت خصيصة مستقلة في المسرحيات، فتجد الآلات الموسيقية النحاسية وآلات النفخ والنقر، على اليسار تصاحب إغماءات الذكور وتؤكدها لتبرزها، أما الآلات الوترية على اليمين فلإغماءات الإناث، وفي المنتصف على خشبة المسرح بيانو ضخم للحظات الغامضة ذات التجريد الفلسفي(٤٨). ومن الناحية العملية، كانت الإغماءات لا تفعل سوى ضبط إيقاع القراءات التقليدية للمسرحيات.

"أولاً، لا بد أن نُمسك بفكرة المؤلف، ثم نكشف عنها بشكل مسرحي... وسوف أستخدم أسلوب الفودفيل التقليدي كمزحة... وكل شيء سوف يسهم في هذه المزحة"(٤٩). أكدت هذه التعليمات الموجهة إلى الممثلين، التقنيات والتقليد المسرحي. ويقر مايرهولد للعالم الخارجي بقليل من الصراحة أن الإغماءات كانت تمثل نماذج المرضى النفسيين والعصبيين القدامى وأصحاب الإرادة الواهية الخائرة ومثقفي ثمانينيات القرن التاسع عشر وتسعينياته في سلبيتهم المشروطة اجتماعيًا(٥٠). ولا يمكن إظهار كثير من ذلك في نصوص تشيخوف، أما في ظل حكم ستالين Stalin فكانت هذه الرطانة والأحاديث المهادنة هي سمة العصر بين

الفنانين. وبينما يعلق بعض النقاد بحماسة على الفكرة الاجتماعية ويعززهـا، نجـد من لا يزال يتساءل عما إذا كان من الضروري جدًا على الممثلين أن يتشنجوا بهذه الصورة الشديدة عند تصوير شخص برجوازي عصابي.

أصر مايرهولد في المراحل الأولى للبروفات على الحرص والدقـة إزاء النص حتى يتم إظهار كل ما فيه، وذهب إلى أقصى حدود تـصوير جـوهر كـل شخصية. "إن مسرحيات تشيخوف الفودفيلية لا يمكن رؤيتها بمعزل عن منظومـة تشيخوف الكلية للدراما"(٥١). وعلى المرء أن يتـذكر فيـرس Firs عنـد أداء دور الخادم لوكا في الدب. وقال إن شيبوكين – السكرتير الأشعث في اليوبيل – أصعب أدوار الريبرتوار الروس، وأراد مايرهولد تفادى دراما حوض المطـبخ بـصبغتها الطبيعية، مفضلاً المنهج الموسيقى، وإن كان قد توقف عند سمات واقعية من قبيـل اليوم الصيفي الحار في الخطوبة، حيث كان الجميع يتصبب عرقًـا. إن العـرق لا يجب أن يكون مجرد رمز صوري للواقع، بل يجب أن يظهـر عبثيـة وصـول لوموف وظهوره في معطف رسمي له ذيل وقبعة مرتفعة وقفازات.

صمم ڤيكتور شيستاكوف Viktor Shestakov وحدات المنظـر المـسرحي بحيث كانت الردهات تمتد من الأبواب الجانبية، والجزء الأعلى من خشبة المسرح في شكل سلالم متوازية. وكانت العلاقات المكانية تعد بمثابة نمـوذج يمكـن فيـه عرض كل أنواع المسرحيات، وذلك في استشراف للتصميم المعمـاري لمـسرح مايرهولد المستقبلي، فتجد البانوهات المتحركة والثابتة والستائر وأغطيـة الأثـاث والنور الأبيض المحايد الذي يضيء كل خشبة المسرح. هـذا التـصميم للمنظـر المسرحي كانت له سمة وظيفية وأخرى رمزية، فبعض التفاصـيل (مثـل البـاب والنافذة والدولاب والمنضدة والأريكة) تحدد موقع الأحداث، كما استخدمت كأجزاء فى الديكور. أصبح الدولاب في اليوبيل مكانًا للاختباء، والبيانو الكبير في الدب قام مقام الحصان عندما ركبه سميرنوف. ولقـد أصـر مايرهولـد علـى أن تكـون إكسسوارات تلك الفترة الزمنية بلا طراز محدد.

وبالرغم من العناصر التي توحي بوجود قراءة حرة بتناغم ما، فإن المشاركين والمراقبين لم يشكوا في أن مايرهولد أخرج مسرحيات الفارْس بأسلوب "اعرض وأخبر"، محددًا للممثلين قراءات بعينها للسطور، وموضحًا لهم طبيعة الشغل "التعبير" الحركي(*) المطلوب، فقاموا على نحو متألق بفحص وتحليل الكلمات والأصوات وطرائق إبداع الشخصيات وأسلوب التمثيل.

"أنت، إيفان ڤاسيلياڤيتش، سترتدي قبعة كبيرة نسبيًا، وإن لم تظهر كذلك في بداية الأمر بالنسبة إلى الجمهور. أنت أحد أبناء الريف السذج، وقد استعرت أفضل قبعات والدك لتلبي هذا النداء. رأسه أكبر من رأسك قليلا، وسوف تسمح للقبعة بأن تنزلق وتغطي أذنك كما لو كانت تسرع إلى مساعدة قلبك الضعيف عن غير قصد منك، وذلك عندما يصفق شوبوكوف. لهذا لا بد أن يرى الجمهور قدرًا أكبر من أذنك تحت القبعة بأكثر مما كانت عليه عندما شاهدوك أول مرة"(٥٢).

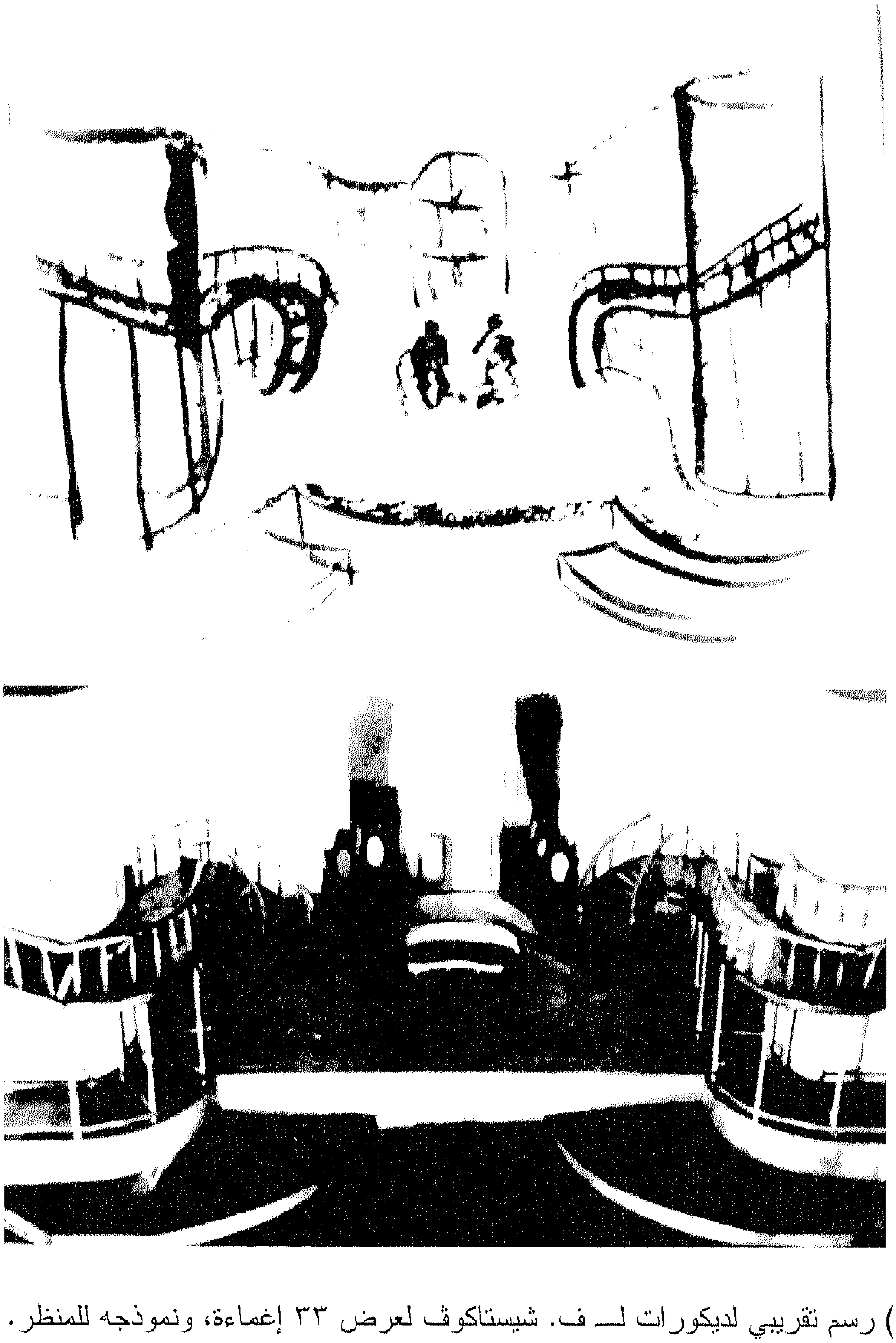
كان هذا القلب الضعيف اختراعًا آخر من اختراعات مايرهولد، مما اضطر إجور إلينسكي Igor Ilinsky أن يلجأ دومًا إلى قارورة مياه تنصب فوق رأسه في اللحظة القصوى للأحداث.

(*) الشغل (التعبير) الحركي Stage Business:
هو الحركات المسرحية التي يأتي بها الممثلون، بالإضافة إلي الحركات التي يقترحها النص المسرحي، فمثلا، إذا قال اللاعب لزميله: "سأقوم بتقشير إصبع من الموز لك، لتأكله هنيئًا مريئًا"، فعليه أن يمد يده إلي الطبق ويختار إصبعًا بعينه، ثم يفصله من الكباسة (السباطة)، ثم يقوم بتقشيره، ثم يقدمه لزميله في حركة تنم على الرضا. هذه الجملة من الأفعال المتسلسلة – وما شابهها – يطلق عليها "الشغل – أو التعبير – الحركي". وحتى منتصف القرن التاسع عشر بأوروبا، كانت الإرشادات المسرحية في النصوص الدرامية لا تشير إلا إلي خروج الممثلين أو دخولهم ، ولكن بدأ اهتمام الكتاب يتزايد تدريجيًا بالتعليمات التي ينصون عليها في مسرحياتهم، حتى بلغت عدة صفحات عند برنار – شو، كما أن الممثلين المعاصرين يضعون بأنفسهم ما يقترحونه من الشغل الحركي فوق سطور أدوارهم المسرحية.
(معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، د. إبراهيم حمادة، دار المعارف ص ١٥٩) (المترجم).

كانت هذه القارورة من الابتكارات الكثيرة كأحد الملحقات اليدوية التي أدخلها مايرهولد إلى مسرحيات الفارْس لينشط بها الفودفيل. وفي مسرحية الخطوبة يتشاجر لوموف وناتاشا على منديل مائدة وصينية وهما يتشاجران ويتنازعان على ملكية الحقول. وفي اليوبيل أظهر وفد ملاك الأسهم شيبوكين في مظهر الدب المحشو. ويبدو أن القيمة الرمزية للملحقات المسرحية وقطع الديكور تقلل من الشخصيات، حيث تحولت الاهتمامات الأصلية إلى الأشياء، والتي عولجت بعد ذلك ضمن أحداث تهريجية ساخرة. وكان ما تثيره هذه الأشياء والمواقف الملموسة من ضحك أصيل، يعرقل الحدث ويصبغ المسرحيات بصبغة تعوزها الفطنة والأصالة إخراجيًا. لقد كان مايرهولد يختزل شخصيات تشيخوف في شكل عرائس مثلما فعل ڤاختانجوف Vakhtangov، لكنه لم يستطع وضع معنى عميق يبثه في روحهم، مثلما فعل ڤاختانجوف.

لقد نادى مايرهولد بالبساطة والخفة والدعابة، لكن الممثلين ظهروا مفتعلين وغير واقعيين تمامًا. وشعر إلينسكى Ilinsky أنه فشل في اتخاذ أسلوب حياة مستقل عن سيناريو المخرج، ودقق بشكل مغالى فيه على صقل التفاصيل(٥٣). ولعل الدب كانت المسرحية الأكثر نجاحًا والأكثر تميزًا من بين المسرحيات الثلاث، والأقل جروتسكية، حيث كانت زوجة مايرهولد زينايدا رايخ Zinaida Raikh ونيكولاى بوجوليبوڤ Nikolay Bogolyubov مختلفين عن باقي الممثلين: فهما زوج متوافق بدوا على أفضل حال معًا.

حاولنا بكل جهد أن نبدو ماهرين، ومن ثم فقدنا عنصر الدعابة. لا بد أن نواجه الحقيقة: إن جمهور أي عرض لهواة يعرضون "الخطوبة" كان سيضحك أكثر مما ضحك فى أثناء عرضنا، بالرغم من تمثيل إلينسكى وإخراج مايرهولد. لقد حطمنا دعابة تشيخوف الشفافة الواضحة تحت وطأة النظريات، وكانت النتيجة كارثية"(٥٤) .



(١٢) رسم تقريبي لديكورات لـــ ف. شيستاكوف لعرض ٣٣ إغماءة، ونموذجه للمنظر. مسرح مايرهولد، موسكو، ١٩٣٥.

واستحسنت الصحافة العرض، لكن الممثلين شعروا بالإخفاق في أول ليلتين من العروض؛ لأن الجمهور لم يكن يضحك. لقد افتقــر العــرض إلــى الــسرعة والبراعة بسبب التعبيرات الحركية القاسية اللاذعة ونوبــات الإغمــاء، حتــى إن مايرهولد نفسه قال:

وبالرغم من إدراك مايرهولد للفشل، فقد آمل أن يقدم العرض لستانسلافسكي في منزله. هذه المجابهة لستانسلافسكي- الذي يعد سيد المزاج التــشيخوفي- مــن خلال عرض عرائس مناطح لم تحدث قط، وذلك بسبب ما قام به مايرهولــد مــن كبح تجاهه، وتلاه بإفساد حصيف متعمد. وكان لعرض "٣٣ إغماءة" أن يظل هــو آخر عمل حديث يراه الجمهور دائمًا على مسرح مايرهولد.

الفصل السابع

تشيخوف يتعلم الإنجليزية

(المملكة المتحدة وأيرلندا ١٩٠٠ – ١٩٤٠)

كنت ممثلاً بإحدى الفرق النمطية* بأكسفورد، بإنجلترا، عندما تعاملت لأول مرة مع إحدى مسرحيات تشيخوف. وكنا لا نزال في مقتبل العمر، تتناوبنا أشجى المشاعر. وأخذنا ننتقى أكبر المسرحيات حجمًا بين النحيب والدموع. واستقبل طلاب المرحلة الجامعية مجهوداتنا بسرور صاخب لم أشهده قط في أي مسرح. وعندما أستعيد الماضي، أخجل من نفسي وأنحني احترامًا لهؤلاء الطلبة. لقد كانوا ذوى توجه صحي وإيجابي على نحو تام، وكان تشيخوف سيرحب بذلك تمامًا.

مارجريت وبستر Margaret Webster (١)

مجانين وعشاق

بدأ سوء فهم تشيخوف بداية مبكرة في العالم الناطق بالإنجليزية. فقبيل رحيله بعام ظهر عمل مرجعي من تأليف الأستاذ ليوڤاينر Leoweiner يحذر القراء ويقول: "ثمة رؤية تشاؤمية تسرى عبر كل أعماله، ويبدو أن كل شخصياته تحتاج إلى طبيب نفسي"(٢). وفي العام نفسه تكررت الإشارة إلى المرض الذهني في مجموعة ألفريد باتيز Alfred Bates، حيث يقول: "تلحظ في كل مكان المزيج

(*) الفرق النمطية Stock Companies:
هي فرق الممثلين الذين يؤدون الدور النمطي نفسه في مسرحيات متتابعة متشابهة الصيغة، وذلك بالقرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين.
كتاب "المرجع في فن الدراما"، جون لينارد، وماري لوكهارست، ترجمة محمد رفعت يونس، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٦، ص٥٤٣.

الغريب نفسه من المرض بالعصاب والمجانين وأشباه المجانين... إن هذا المجتمع الذي يتبدى أمامنا يبدو وكأنه كابوس. فكل شخصياته مهمومون بشيء واحد فقط، وهو حل مشكلة الحياة"(٣). وضمنيًا فإن هذا القول يعنى أن مشكلة الحياة لم تكن قضية ملحة لدى الإنجليز، الذين ربما قد فرغوا من حلها.

ولحسن الحظ، تأثر الظهور الرسمي لتشيخوف على المسرح البريطاني بشخص يجمع بين التعاطف والخبرة، وهو چورچ كالدرون George Calderon الذي قضي عامين (١٨٩٥ - ١٨٩٧) في روسيا ليتعلم الروسية، وانغمس في عالم الأدب، وتشرب الخبرة العميقة والعريضة الشاملة لسبل العيش الروسية وطرائق التفكير الروسي، وكان يكسب قوت يومه من كتابة المقالات وتدريس الإنجليزية"(٤). وكانت جمعية المسرح المستقلة تقدم مسرحيات كالدرون بين عامي ١٩٠٩ و١٩١٢، لكنها لم تحظ بقبول جماهيري. ومع ذلك فقد كانت أعمال مسرحية ذات قيمة، تتبع أسلوب سكريب Scribe من الناحية الفنية، لكنها مملوءة بالأنماط المعاصرة والحوارات المفعمة بالحيوية كذلك(٥). واهتم كالدرون بعرض الدراما الروسية للجمهور البريطاني، وأخذ مشورة الخبير مايرهولد فيما يخص الأعمال الأكثر إثارة في المشهد الراهن. وبوحي من مقالة مايرهولد التالية حول التراث الدرامي الروسي، كتب كالدرون مقالاً هو الأعمق حول هذا الموضوع في أي من لغات الغرب، ونشر المقال بمجلة ذا كورترلى ريفيو(يوليو ١٩١٢).

وقام كالدرون بالترجمة والإشراف على أول عرض بريطاني لتشيخوف، لمسرحية النورس على مسرح جلاسكو الرصيدي(*) (٢ نوفمبر ١٩٠٩)، وإن كان ألفريد ورنج Alfred Wareing هو الذي تولى عملية الإخراج في بدء الأمر. "وكان برنامج الفرقة الريبرتوار يعتمد أساسًا على أعمال إبسن والعروض الموسمية

(*) الرصيدى Repertory هو المسرح الذي لا يضطر إلى عرض مسرحيات جديدة باستمرار، ولكنه يعرض – بين الحين والآخر– بعض ما في زخائره من أعمال درامية (معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، د. إبراهيم حمادة) (المترجم).

لمسرح كورت بميدان سلوون، بلندن... فى حين كان هذا المسرح لا يقدم سوى أعمال شو Shaw، وجرانفيل باركر Granville Barker، وچون هانكن Gohn Hankin، وچون ماسفيلد Gohn Masefield، وبينرو Pinero لمدة أربعة أعوام"(٦). ويبدو أن هذه الكوكبة من الكتاب المسرحيين المحدثين لم يكادوا يدركون قرابة تشيخوف لهم، ففي أحد الخطابات التي كتبها شو عام ١٩٠٥ إلى لورانس إرڤنج Laurence Irving : "سمعت بوجود مسرحيات كثيرة للمدعو (تشيخوف Tchekoff أو شيء من هذا القبيل(*)) وهو روائي روسي راحل صاحب عمل الراهب الأسود، فهل لديك أي من هذه الأعمال مترجمة لجمعية المسرح أو أي شيء مما تمتلكه قد يناسبنا؟"(٧) .

وقد عانى كالدرون كثيرًا في إحدى محاضراته التمهيدية ليشرح كيف أن "مسرحية لتشيخوف تعد بمثابة حلم يقظة، وليس سلسلة من الأحداث، وكيف تختلف عن المدرسة الطبيعية الفجة"(٨). وأسرع الكتاب النقديون الاسكتلنديون لينتقوا ما أسموه الرمزية الإبسنية أو الطريقة المراوغة في المسرحية، وكان هذا رد فعل مستثيرًا بشكل مدهش، عكس فيه هؤلاء الكتاب مفاهيم كالدرون، وسعى الإخراج المسرحي بشدة إلى إيجاد تحولات من الحالات المزاجية الجماعية إلى ردود الفعل الفردية، وذلك لتحقيق شيء يقارب الخط المتصل Through Line عند ستانسلافسكي، وذلك بالرغم من عدم قدرة الممثلين البريطانيين على تقمص حياة داخلية في فترات صمتهم على المسرح. وعلق أحد النقاد، قائلاً: "إن انطباع الإنسانية الطاغية يدين بالكثير إلى التمثيل الرشيق المتقن... فقد كانت الفرقة متكاملة تمامًا، حتى إنه من الظلم اختيار أسماء بعينها(٩) .

كانت لندن أكثر تخلفًا، فقد كانت الأميرة بارياتنيسكا Bariatinska، واسمها المستعار ليديا ياڤورسيكا Lidiya Yavorskaya، أول من رعى عرض تشيخوف، وكانت قد استقرت بإنجلترا عام ١٩٠٩ وأنتجت مسرحية الدب في مايو ١٩١١

(*) حيث إن شو كان متأكدا من الاسم كما هو واضح من طريقة كتابته (المترجم).

على مسرح كينجزواى كجزء من برنامج ثلاثى مسرحي أسبوعي. وفي الشهر نفسه أثمر اهتمام شو الكبير بتشيخوف كمصدر شحذ لجمعية المسرح، حيث أنتجت الجمعية مسرحية بستان الكرز على مسرح الأولدفيك، ووصفها شو بأنها "أهم عرض مسرحي في إنجلترا منذ تقديم مسرحية بيت الدمية" (١٠). وضم فريق الممثلين – الذين لم يكملوا البروفات– نجوم المستقبل، مثل مارى جيرولد Mary Jerrold (فاريا)، وهاركورت ويليامز Harcaurt Williams (تروفيموف)، ونيجل بليفير Nigel Playfair (بشتيك)، لكنهم لم يستطيعوا تعويض الإخراج الفاتر البطيء لكنليم فوس Kenelm Foss وسوء توزيع الأدوار، مثلما حدث عند إعطاء دور رانيفسكايا لممثلة شابة هاوية قليلة الخبرة. ونظر الجمهور إلى لوباخين على أنه الوغد المتوحش، وإلي أسرة جايف على أنهم الضحايا ذوو السحر، وإلى أبيخودوف على أنه "المتعقل"(١١)؛ وذلك لأن الجمهور كان معتادًا جنس مسرحيات المشكلة التقليدية، أما أبيخودوف (إيفان برلين Ivan Berlyn) فقد أثبت أنه بمثابة عائق بسبب حركاته المضحكة الهزلية التي لم يكن لها معنى. ويقول الروائي هيوج والبول(١٢) Hugh Walpole في هذا الشأن "إن ما كان يفعله في منزل سيدة عاقلة مثل السيدة رانيفسكايا لم يكن سوى أحد الألغاز الكثيرة اليائسة التي قدمتها لنا جمعية المسرح". لقد كانت جمعية المسرح تهتم بشكل كبير بالقضايا الاجتماعية ودراما الإصلاح، فلم تستطع فهم التوحد الذاتي للشخصيات، وانصرف الجمهور الذي جاء متوقعًا نقاشًا حول قضايا الساعة، انصرف قبل إسدال ستار النهاية.

وجهت مقالة ولكلي Walkley في صحيفة التايمز كل اللوم إلى جمعية المسرح حيث قال: "إن الروس أجانب غرباء، لكنهم – ومن المؤكد – ليسوا بهذه الحماقة التي بدوا عليها في النسخة الإنجليزية من كوميديا تشيخوف". واتفقت هذه المقالة مع الرأي القائل بأن "هؤلاء الروس وحدهم القادرون على فك شفرة المسرحية، ولا يمكنها أن تبدو للجمهور الإنجليزي إلا كشيء غريب وزائف، بل سخيف"، وجمعت صحيفة الديلى تلجراف بين معايير الحياة البريطانية وصناعة

المسرحية التقليدية، فعلقت قائلة: "إن تلك الأجواء والحياة الاجتماعية ومجموعة الشخصيات المختلفة تمامًا عما اعتدناه عليه، لا بد أن تصدم العقل الإنجليزي التقليدي المنظم"، وقرر ناقد هذه الصحيفة الذي ارتدى عباءة عالم الاجتماع: "أن المسرحية قد كتبت لتوضح أمام أعيننا كيف يقع المجتمع الروسي والشخصية الروسية تحت وطأة ظروف معينة تثقل كاهلها، بحيث يصبحان في حالة من العقم الشديد"(١٣). وكالمعتاد تخلف الصحفيون في فهمهم عن مرتاد المسرح الواعي. واتفق أرنولد بينيت Arnold Bennett على أن مسرحية بستان الكرز تقدم صورة معتدلة للمجتمع الروسي، شريطة أنها تقدم تلك الصورة بكل صدق، حتى إن أعضاء جمعية المسرح أساءوا الفهم، فاعتبروا كل الصور كاريكاتيرية، بل مملة مبتذلة... إنه صدق مخيف ويسبب الامتعاض"(١٤).

عندما نشرت ترجمتا كالدرون Calderon عام ١٩١٢ وجاءت محاضرة جلاسجو Glasgow تمهيدًا لهما، ظهر تعليق الملحق الأدبي للتايمز يقول: "تعرف الحالة المزاجية الكئيبة الروسية، وهذا العقم قد يكون أحد أوجهها، فهو يأس مأساوي؛ لاحظه السير هوبرت باري Hubert Parry في بعض من الموسيقى الروسية. وهذا شعور لا ينتابنا في أوروبا الغربية، ولهذا الاختلاف المزاجي قد يبعد تشيخوف عنا وجدانيًا". وتوقع ملحق التايمز الأدبي بأن الإنجليز سوف يضيقون صدرًا بأناس تشيخوف الواهنين، ولن يحيوهم بالحب والإعجاب(١٥)، وتأكد ذلك عندما عرضت جمعية أديلفي المسرحية عرضًا وحيدًا ليلة الأحد لمسرحية النورس من ترجمة كالدرون في المسرح الصغير في ٣١ مارس عام ١٩١٢، وكانت مديرة المسرح جرترود كينجستون Gertrude Kingston تقوم بدور أركادينا. ولم يلتفت إلى محاضرة المترجم حول منهجية تشيخوف، وذلك لعدم وجود أي شخص في الوقت المعلن عنه لبداية المسرحية.

لقد كانت الأميرة بارياتنيسكا Bariatinska هي المحرك لهذه المغامرة، وقد كانت في الأربعينيات من عمرها، ومع ذلك قامت بدور نينا، وأضفت عليه لكنة

روسية ثـقيلة. ورأى أحد النقاد "أنها أدت مشاهد معينـة بـتحكم فـي الحـديث والتمثيل، والذي بدونه لم يكن من الممكن تحقيق تحليلات تشيخوف الدقيقة". ومـع ذلك اشتكى ناقد آخر من أن السيدتين (كينجستون، وبارياتـنيسكا) فشلتا في إدراك أن "دورهما المفرط ليس مهمًا إلا بترابطه مـع بـاقي الأدوار"، وواجهـت هـذه الممارسة لدور أركادينا فتورًا واضحًا (١٦).

ترسخت لأول مرة شهرة تشيخوف بشكل لا يفوقه سوى شكـسبير بفـضل مسرحية الخال فـانيا، وهى مسرحية أكثر تكاملاً وسهولة في الاسـتيعاب. وفـي مايو ١٩١٤ قدمت جمعية المسرح المتحدة عرضين من ترجمـة الـسيدة ر. س تاونسيند R.S.Townsend على مسرح الأولدفيك Aldwych. وأعجـب ولكلـي – الذي كان قد انتقد مسرحية بستان الكرز بشدة– بمسرحية الخال فـانيا، واصـفًا إياها بأنها "عالم من المتحدثين بدون مستمعين"، ومزجت شخصياتها "الخير والـشر والضعف والقوة". ورأى ديزمـوند مـاك كـارثى Desmond Mac Carthy "أنهـا مسرحية جيدة بشكل لا ينسي"، وهى الأكثر مأساوية وتعبيرًا عن ضحايا تشيخوف من البشر العاديين الذين "تمسك برقـابهم تنهـداتهم وتثـاؤبهم ولـومهم أنفـسهم، ومشروباتهم من الفودكا والشاى، ونقاشاتهم التى لا نهاية لها" (١٧).

فى الليلة الأولى لعرض الخال فـانيا، قيل إن برنارد شو أعرب لأحد رفاقه بقوله: "عندما أستمع إلى تشيخوف تناوبني الرغبة في تمزيق مسرحياتي" (١٨)، فـى حين أخذ بعضهم يتعجب من العبثية وانعدام المعنى لدى شخصيات تشيخوف، فـي حين أن شو يستوعب المغزى السياسي والاجتماعي الجاد في هذه التداعيات للكآبة والعدمية. ومثلما أعلن شو عن هجوم إبسن Ibsen على كذبة الحيـاة، أخـذ يـذيع الواقعية والعقلانية الجوهرية في رؤية تشيخوف وغايته. ومع ذلك وضعت مقالات شو تشيخوف في صورته مفسرةً إياه على أنـه كاتـب قـدري لا يتعـاطف مـع الشخصيات في مسرحية بستان الكرز، ويقول: "إن تشيخوف لا يؤمن بهؤلاء الناس المفتونين الذين يخسرون أنفسهم، معتقدًا أنه سيُطرحون جانبًا مـن قبـل وكـلاء

الأراضي؛ ولهذا لم يتورع عن استغلال، بل مديح فتنتهم تلك"[١٩]. هذا الأسلوب من الاستفادة كان أقرب إلى منهج شو Shaw منه إلى منهج تشيخوف.

كان شو منغمسًا في أوهام ذاتية عندما قدم عنوانًا ثانويًا لمسرحية منزل القلوب المحطمة (١٩١٣– ١٩١٦)، وهى: "فانتازيا الأفكار الإنجليزية بأسلوب روسي". وألمحت مقدمتها إلى أسلوب تولستوى Tolstoy المقيت، كما ألمحت إلى تشيخوف، حيث إن شو لديه من المشترك مع تولستوى الكثير من أساليب الصدمة بالوعظ الأخلاقي أكثر مما يشترك مع أسلوب الحرية غير المقيدة لتشيخوف [٢٠]. لقد أخفق شو في أن يكتسب من تشيخوف أسلوب استخدام الصمت والوقفة، فشخصيات شو لا تصمت أبدًا. فعندما يبدأ كل من ڤريشنين وتروفيموف في إلقاء خطبهما، كان تشيخوف دائمًا يقطع هذا الإلقاء، متخذًا من سلوكهما الخاص أو عدم ملاءمة ما يقولونه مع الموقف، مبررًا لهذا التوقف، فى حين تشكل شخصيات شو مجتمعًا مجادلاً يصر على تحقيق الأهداف. فلا نجد عند تشيخوف ما هو تافه غير الحوار، أما عند شو فالحوار لا ينطوى على شيء تافه. ويوضح الناقد الأمريكي ستارك يانج Stark Young عبثية تعليقات شو حول هذا الموضوع فيقول:

إن تشيخوف يرى شخصياته يضربون بجذورهم في شيء ما، وهذا معناه أنه يبدأ بما هم عليه من طبيعة وخصائص، ثم يأخذ ما سيعبرون عنه. أما السيد شو فيرى شخصياته في ضوء آرائهم، بالرغم من كل ثرثرته حول طبقتهم الاجتماعية، وعباراتهم المسكوكة، وأشباحهم، وثقافتهم، وظروفهم الساخرة أو العاجلة أو الهادئة [٢١] .

النورس البري

وعلى أية حال لم يكن شو إنجليزيًا؛ بل إيرلنديًا، والإيرلنديون ذوو الفطنة أدركوا مباشرةً التشابهات بينهم وبين تشيخوف، بدلاً من النفور بالقول: "كم يبدو هذا روسيًا". وعلق أحد النقاد بقوله: "إن العدمية الجوهرية في شخصيات تشيخوف

هي تمامًا تلك العدمية التي اشتكت منها لارى دويل Larry Doyle في مسرحية جزيرة جون بول الأخرى، والتي كُتبت قبل ظهور تشيخوف في تلك الأجواء بستة أعوام" (٢٢). ورأى كاتب آخر أن العقلية والبيئة الإيرلنديتين كانتا تشبهان البيئة والعقلية الروسيتين، حتى إنه من الممكن تغيير الأسماء في مسرحيات تشيخوف، وجعل الشخصيات وأماكن الأحداث إيرلندية، "وهناك كثير من الأجواء الإيرلندية وشعب إيرلندا في مسرحية بستان الكرز؛ حيث تجد العدمية والعطف والمضايقات القليلة..."(٢٣) .

واستُغل تشيخوف كسلاح في المناوشات الثقافية الإيرلندية. وأراد ييتس Yeats أن يعرض المسرحيات الأوروبية على مسرح أبّى، لكن الليدى جريجورىGregory وسنج Synge قد تغلبا عليه، وفضّلا المدرسة القومية للطبيعية العمالية والمسرح الريفي الشاعري. أما منافستهم – وهى فرقة المسرح الإيرلندي– فقد عرضت مسرحيات إنجليزية إيرلندية ومسرحيات أوروبية، كان كثير منها يعرض لأول مرة في إيرلندا، وكانت المسرحيات تُختار وفقًا لذوق مديرى الفرقة إدوارد مارتين Edward Martyn وتوماس ماك دوناج Thomas MacDonagh (اللذين رأيا أن تشيخوف أفضل كاتب مسرحي أجنبي)، ووفقًا لذوق مؤيدهم جورج مور George Moore(٢٤). وفي يناير ١٩١٥ وضع مارتين ترجمة ماريان فيل Marin fell لمسرحية أنشودة البجعة في برنامج العرض مع مسرحية الثورة للكاتب فلير دي إيزل أدامز VilLiers de Isle Adams، ومسرحية أخرى بالإيرلندية. وأعلن عن مسرحية أنشودة البجعة على أنها مقدمة لعمل أطول لتشيخوف، وبشجاعة اختتم المسرح الإيرلندي موسمه لعام ١٩١٤– ١٩١٥ بعرض مسرحية الخال فانيا.

ولكونها فرقة هواة، فيعد هذا الاختيار– للخال فانيا– بمثابة مجازفة، لكن ماك دوناج رأى أن عمل بروفاتها يعد أمرًا يسيرًا. وكشرط سابق للجمهور؛ أعلنت الإدارة بشيء من الجرأة أن تلك المسرحية يستحيل فهمها بدون قراءتها سلفًا.

وأثبت مور هذا القول المؤكد في مقالة في صحيفة التايمز الإيرلندية (٢٤ يونيو ١٩١٥)؛ ولم يكن قد قرأ الخال فانيا، فأخذ يسترسل في حديثه حول مسرحية بستان الكرز قائلاً: "ليس لدى أي أحد لمسة أجمل من لمسة تشيخوف. ووفقًا لآخر تحليل، فالفن ما هو إلا لمسة، سواء فى الرسم أو النحت أو حتى الأدب، ولهذا لا تخرج علينا النساء بأعمال جميلة مثل أعمال الرجال".

كان لهذه المقدمة المختلطة أثرها فى الصحافة التي رأت أن المسرحية "لا يمكن فهمها"، وأن شخصيات الرجال "كانت مجموعة من المهووسين الغريبي الأطوار الذين يُنفسون عن بعض الآراء الفلسفية الغريبة حول الأشياء عمومًا، أما السيدات فكُن أكثر إنسانية وإمتاعًا"(٢٥). وقد هاجمت دورية فرى مان (الرجل الحر) هذه المقدمة، "كونها تشبه إحدى صور ما بعد الانطباعية التي قد تبدو جيدة بالدرجة نفسها، حتى وإن قُلبت... فنحن نعلم أن الغابة على يمين المُشاهد يشار إليها بالستائر الخضراء، وهذا يعد ضغطًا وجهدًا عظيمًا في مثل هذه الحالة يتفوق على أقوى خيال".

وإن كان اعتراض مجلة فرى مان على اللون الأخضر، فإن مجلة نيو إيرلندا - والتي افترضت وجود جو جديد دقيق- قد اعترضت على عناصر الرتابة. لقد صنف المحلل النقدي تشيخوف على أنه فنان واقعي تصويري، وقال بأن سمة أعماله رمادية بشكل دائم، وتبدو شخصياته، سواء المتنوعة أو المتزاحمة المتداخلة، كأن لديها هذا الشعور المبتذل بالملل والضجر الشديد، وهو الشعور المميز للأدب الروسي. والأسوأ من ذلك بالنسبة إلى الجمهور الإيرلندى أنه ليس ثمة ضحك في فصول المسرحية الأربعة باستثناء بعض الضحكات غير المقصودة. واتفق جوزيف هولوى Jaseph Holloway - مؤرخ مسرح دبلن- مع ذلك قائلا: "إنهم يتحركون بشيء من الارتباك، ويتحدثون بضجر، وشديدو الاكتئاب، ولنا أن نتخيل أن الناس يريدون إطلاق الأعيرة بعضهم على بعض في

روسيا". لقد كان تشيخوف يشبه سينج Synge، "إذ يلح على فكرتيّ العمر والجمال – وتلك موضوعات لا يصر عليها سوى ذوى النفوس السقيمة" (٢٦) .

وكان لهذا العرض دور أساسى في ظهور مسرحية محاكاة تهكمية لبيرسي فرنش Percy French في عرضه المتنوع بعنوان "كيف فعلتْها دبلن" (بالمسرح الصغير من ١٩ إلى ٢٢ يناير ١٩١٦): وكانت تلك المحاكاة التهكمية هي "التجهم حسبما عُرض على المسرح الإيرلندى"، "الشعرة الروسية ورافع الستارة"، وحقق ذلك نجاحًا عظيمًا، فهناك تصوير للذئاب بعوائها في الغابة، وضوء القمر والشموع والفلاحة وأورفلكوف – وهو شخصية مريضة بداء الصدر– وخطيبته تيلوف Tiloeff الصغيرة (ومعنى اسمها البلاط المكسور):

أورفلكوف :أنا وتيلوف سعداء منذ كشف الطبيب علينا.

زوجيتوف : وماذا كان تشخيصه، يا أورفلكوف ؟

أورفلكوف : سنموت الليلة (كحة) .

تيلوف : كم أحب هذه الكحة.

الأم الصغيرة : لا يمكن أن تكون هناك جنازة، فليس هناك فودكا!

أوفلكوف : سنهيم أنا وتيلوف في الغابة، وسيكون الثلج كفننا.

(عواء الذئاب)(٢٧).

لكن عند إحياء مسرحية الخال فانيا في ١٢ : ١٧ فبراير ١٩١٧، يبدو أن الدراية بها قد أوجدت شيئًا من الحكم الجديد المختلف، فقد أسمتها مجلة فرى مان "مسرحية ممتعة بشكل مميز، إذ تقدم مقارنات بين الشخصية الإيرلندية والشخصية الروسية"، كما أسمتها مجلة الإيرلندى بالرائعة، قائلة: "هناك جو رائع في هذه المسرحية، فهي تقدم القليل من الأحداث، وتستفيد من الإخفاقات، إذ إن رسالة المؤلف كانت عرض النفوس الضائعة، التي كانت تستطيع بذل الكثير، لكنها

اختفت بسبب نظام يقيد النشاط العقلي ويعوق الحرية المدنية بالفعالية نفسها". وهنا تظهر بجلاء صدمة المعرفة من خلال تلك الرؤى.

وقد سببت مسرحية اليوبيل في أحد برامج العرض الثلاثية (٣ ديسمبر١٩١٧– يناير١٩١٨) خلطًا بين النقاد الذين توقعوا وجود استبطان للدوافع والمشاعر، وليس عملاً من نوع الفارْس. لكن ذلك لم يكن سوى ابتعاد عن النهج الرئيسي، وهو اضطلاع المسرح الإيرلندى بمسرحية بستان الكرز من ترجمة كالدرون. وحاول مارتين ثانية أن يظهر على جمهوره بمقالة مطولة في صحيفة نيو إيرلندا (٢١ يونيو١٩١٧) قائلا: "... لو أن مرآة الحياة الاجتماعية في سخفها وركاكتها المميزة قد تبدت أمام ناظرينا بشيء من العبقرية، لكانت من خلال هذه الدراما". وقد قارن الحوار بما يمكن سماعه في الحفلات أو النوادى:

لو أن تشيخوف هو مصور اللاترابط، فلا بد لنا القول بأن منهجه مترابط تمامًا، إن دققنا دراسته. وهو يبدو وكأنه قد اختزل اللاترابط والعبثية بين متوسط بنى البشر إلى نهج معين ونظام...

لم تمنع هذه الدعاية المبكرة الصحافة من الكيد لمسرحية بستان الكرز، فصورة تلك الحياة للفلاح أصابت صحيفة التايمز الإيرلندية بخيبة الأمل بسبب حوارها التافة الركيك المجرد من حماسة العاطفة أو الصراع. واتهمت صحيفة "ليدر" مارتن لكونه بلشفيًا، وأرادت معرفة السبب من وراء عرض المسرح الإيرلندى لنسخة إنجليزية من مسرحية روسية(٢٨). كانت معظم الشكاوى موجهة نحو عدم كفاءة الإنتاج؛ فلم يكن هناك متسع على خشبة المسرح الصغيرة جدًا، فكان على الشخصيات الوقوف والحملقة أو التجوال بلا هدف. كما لم يقدم التمثيل كثيرًا من الأشياء المطلوبة. وتخيل ناقد صحفية "البرنامج الإيرلندى" صراخ لوباخين – الذي يقوم بدوره بول فاريّل Pawl Farrel (المتحدث الإيرلندى)– وصياحه وكأنه في إحدى الأسواق الصاخبة. ويشتكى هولواى من أن أوليفر كلونابرانى Oliver Clonabraney – الذي قام بدور بششيك – كان يبدو ويمثل

ويمشي وكأنه صورة صغيرة لعملاق بانتومايم، يتحدث بأسلوب متشنج آلي غير واقعي مثل مظهره (٢٩). أما الاكتشاف الحقيقي الوحيد في مجموعة الممثلين فهو جيمي أوديا Jimmy O'Dea التي لعبت دور فيرس (الخادم العجوز)، والتي حققت شهرتها فيما بعد كممثلة كوميدية.

"إن كانت مسرحية بستان الكرز لم تنتقد مثلما انتقدت مسرحية الخال فانيا، فإن التغير المحتمل هو ما تكهن به تشيخوف ضمنًا لروسيا الإمبريالية، والذي قد ينطبق على الوضع الإيرلندى"(٣٠)، وذلك حسبما أوضح كثير من النقاد. وفي هذا الصدد خاصة، كان لمسرحية بستان الكرز دلالة موضوعية، لأن البيوت الإقطاعية الإيرلندية كانت تبدى اهتمامًا مماثلاً. لقد قطعت الأشجار في عزبة السيدة جريجورى في منطقة كول للحصول على الوقود في أثناء فترة الاضطرابات، وفي عام ١٩٢٧ أرادت بيع الأرض إلى إدارة الغابات. وأيضًا كان منزل مارتين الذي ورثه عن أجداده في توليرا منزلاً مهملاً، لأن المستأجرين لم يستطيعوا دفع الإيجار. وعند إعادة عرض المسرحية في٢٦ يناير ١٩٢٠، تحسنت التعليقات. وعلق هولواى ساخرًا بقوله: (في إحدى الليالي نالت مسرحية بستان الكرز المديح الصاخب، وقال السيد مارتن "لا يجب أن يكون الأمر كذلك، فلن نستفيد إن نحن تدنينا إلى مستوى الذوق الجماهيري"، كما لو كان الجمهور حاضرًا دومًا في المسرح الإيرلندى) (٣١) .

ومع نهاية الحرب العالمية الأولى، انطفأ وهج الحركة المسرحية الأدبية الإيرلندية وزعاماتها؛ فقد مرض مارتن، وغادر مور البلاد، ولم يعد ييتس "مهتمًا بالناس"(٣٢)، بل إن مسرح أبّى Abbey تحول توجهه إلى الأجانب ليختزن ريبرتواره المسرحى، وأخذ يعرض أعمال إڤرينوف Evrainov، ومارتينز سييرا Martinez Siera. وإحقاقًا للحق فقد عُرضت المسرحية الصغيرة لتشيخوف (الخطوبة، ٢٨ إبريل ١٩٢٥). وعرض "اتحاد الدراما" مسرحية الشقيقات الثلاث، ولكن على مسرح أكثر عصرية، هو مسرح "جيت – البوابة"، وكان مديراه الفنيان

همـــا هيلتـــون إدواردز Hilton Edwards، ومايكـــل مـــاك ليـــامور Micheal MacLiammoir، واللذان ارتأيا أن إفرينوف وجوجول أكثر الكتاب الروس تشويقًا. ولم يتجها إلى تشيخوف حتى الموسم السادس عام ١٩٣٢-١٩٣٣، عندما عُـرض للجمهور مسرحيتا بستان الكرز في أغسطس، والنورس في نـوفمبر. ولـم تكـن التجربة مشجعة بقدر كافٍ، حيث لم يتجها مرة أخرى إلى تشيخوف لمـدة خمسـة وأربعين عامًا (٣٣).

في عام ١٩٣٣ – وفي تعليق حول هذه التطورات- عرض مـسرح أبّـي المسرحية الكوميدية: هل الحياة جديرة بأن نحياها، أم أنها مسرحية فـي إنـيش؟، وكان ذلك بمثابة نظرة ساخرة – بشكل غير حاد- إلى تأثير الدراما الجديـدة فـى المسارح الإقليمية. وفي ظل هذه المبالغة المميزة تأتى فرقة تمثيل إلى منتجع بحري إيرلندي صغير وبرفقتها مسرحيات من أعمال إبـسن Ibsen واسـترندبرج Strindberg وتولستوى، وبالطبع "تشيخوف"، ويقول مدير الفرقة، والذي يمثل بها أيضًا: "إننـى أتقيد تمامًا الآن... بالدراما النفسية والاستبطانية لأنها... قد تغير روح إنـسان مـا تغييرًا شاملاً." ويسود المدينة شيء من الكآبة، ويهطل المطر بلا توقـف، ويـدمن الجمهور هذه الكآبة ليتحول من مجتمع مرح يتميز بوسطية الحيـاة إلـى جماعـة أثقلتها الهموم، فهم محبطون، يشكلون أحلافًا انتحارية، ويشترون مبيدات الأعشاب ليتخلصوا من أقاربهم القدامى الكبار السن، ثم يقفزوا من فوق نعوشهم. ويعلق أحد المعترضين المتشائمين على الدراما الجديدة بقوله: "من المؤكد أنـه لا يمكـن أن ترتدوا ملابس مبهجة لتذهبوا إلى مثل هذه المسرحية، فأفضل ما يمكنكم فعله هـو ما يشبه الحداد"(٣٤). ولم تعد المدينة إلى سابق عهدها إلا بعد إغلاق المسرح قسرًا، ومجيء فرقة سرك إليها. ويرى روبنسون Robinson ساخرًا أن تشيخوف أُلحِـق ضمن باقي كتاب المسرح الأوروبي الحداثي بكونه داعية لرؤية غير طيبة وغيـر مستساغة للعالم، وللسلبية التي طال تصورها استبطانًا، وقَصُرَ تـصورها عامـةً. ومثل كثير من النقاد، رأى روبنسون أن ما يفتقده تشيخوف هو المزاح الذي يهواه

الإيرلنديون. ومع أن تأثير تشيخوف بدأ في الظهور فى فن القصة الإيرلندى، فإنه لم يكن هناك تأثير مماثل فى الدراما القومية حتى أواخر الأربعينيات.

التوجهات الأنجلوسكسونية

ترسخت صورة تشيخوف المفكر المكتئب بسبب عروض "لندن بعد الحـــرب"، والتي ظلت تخلط بين المؤلف وضعف الإخراج المسرحي. وكرد فعــل لمــسرحية النورس – التي عرضت عام ١٩١٩ في هاى ماركت من خلال مسرح الفن الــذي اشتركت في تأسيسه المهاجرة فيرا دونيه Vera Donnet – نجد المعلق النقــدي فــي صحيفة صنداى تايمز يقدم الشهادة الشكلانية دنيا تشيخوف وعالمه لا شكل لهما، بل إنه عالم خاوٍ مجرد، ولطالما خيم الظلام على صفحة بُحيرته... فها هنا حــشد مــن المرضي النفسيين البارعين في فن الإتعاس الأزلى للنفس(٣٥). وخلسة سمع ميكائيــل لكياردوبولو Michael Lykiardopoulo – السكرتير السابق لمسرح الفــن بموســكو، والذي كان في ذلك الحين لاجئًا– سمع سيدتين بجانبه تقولان: "هؤلاء الروس – كما تعرفين – يشربون ليل نهار– رجالاً كانوا أو نساء– ثم يصبحون بلاشــفة"(٣٦). ولام مايكل المعجبين الإنجليز بالكاتب المسرحي تمام اللوم قائلاً:

ظل لدىَّ انطباع لسنوات بــأن تشيخوف كان الــضحية المــسكينة الــذي اختارته كل المجتمعات والجمعيات المسرحية اللندنيــة ليكــون محــل تجــاربهم المسرحية والإجرامية في الدراما الروسية، ونتيجة ذلك أنه إذا مــا ذكــر – فــي إنجلترا– مجرد عنوان لأية مسرحية روسية، فإنك تستدعى معاني الجثوم والكآبة والضجر والملل اللانهائي...(٣٧)

ولم تنته الحماسة التي جاءت في غير موضــعها فــي العــشرينيات، بــل تكرست، وظل الإنجليز يطلقون على تشيخوف لقب المتحــدث الرســمي للكآبــة السوداء الغابرة، كما بدءوا في تقدير شيء ما لديه. إن الحالة المزاجية المريرة من

الوهم – والتي تخللت المجتمع الإنجليزي مع بدايات الدمار العقيم بسبب الحرب العظمى– جعلت من عدمية شخصيات تشيخوف وآمالهم شيئًا أكثر تواؤمًا. واتجه ج. مديلتون موري G. Middleton Murry، وكاثرن مانسفيلد Katherine MansField، و س. س كوتليانسكي S. S. Koteliansky وآخرون إلى تشيخوف كقاص، لكن مسرحياته ظلت تعبيرًا عن داء معهود. وقد انبهر بعض المهاجرين الروس مثل الأمير ميرسكي Mirsky بهذا السحر الجديد، الذي طالما رأوه قبل ذلك كئيبًا وفي غير موضعه. وكتب كونستانتين نابوكوف Constantine Nabokoff في عام ١٩٢٤ في مجلة النقد المعاصر محذرًا من أنه على المرء أن يعرف تمامًا الحياة الروسية حتى يمكنه تفهّم اللمسة الرقيقة المؤكدة التي يدخلنا تشيخوف بها إلى عالمه المظلم هذا. وقارن نابوكوف بين هذا الكاتب الروسي وجالزورثي Galsworthy ليقدم لنا سياقًا اجتماعيًا لفهم مسرحياته(٣٨) .

وظهرت موجة من الترجمات، توافرت بعدها كتابات تشيخوف على نطاق عريض وإن لم تكن بالضرورة أكثر وضوحًا. وفي عام ١٩٠٤ استُخدمت النسخة التي عالجتها الرقابة من مسرحية بستان الكرز كنسخة أصلية لتحرير طبعة يوليوس ويست Julius West عام ١٩١٥، والتي أعيد طبعها ثلاث مرات في العقد التالي، وكذلك استخدمت لترجمة كونستانس جارنت Constance Garnett التي نشرت لأول مرة عام ١٩٢٣ وأُعيد إصدارها بشكل منتظم ولا تزال تحت الطبع. لقد أضافت مكانة جارنت – بوصفها مترجمة قدمت دوستيوفسكي وجوجول وتولستوى وتورجنيف، وآخرين من العمالقة الروس إلى الجمهور الإنجليزي – مزيدًا من المهابة إلى تشيخوف هو أيضًا، وخاصة عندما انتهت فترة حقوق الطبع لترجماتها، لكنها – تلك الترجمات – ظلت مشبعة بالحس الأدبي الذي حول شخصياته إلى شخصيات إدواردية تمامًا(٣٩). وفي الوقت نفسه كانت أنباء معالجة ستانسلافسكي للمسرحيات تعود إلى لندن. وقد شاهد جرانفل باركر - Granville

Barker مسرحية بستان الكرز على مسرح الفن بموسكو عام ١٩٢٢، وأعجب "بالجاذبية الشخصية لدى الممثلين – مثل أولجا كنيبر– وكذلك روح "التواصل الوثيق بين الممثلين، والتي ظهرت حتي عندما لم يكونوا يفعلون أي شيء على خشبة المسرح"(٤٠)، ولكن إلى أن يتسنى صقل فن التمثيل الإنجليزي وإصلاح تلك العادة بإجراء البروفات لمسرحية من كل جوانبها، فلا يمكن إحداث كثير من التقدم في مستوى العروض (٤١).

وأخيرًا عرضت مسرحية الشقيقات الثلاث في مارس ١٩٢٠ من إنتاج مسرح مدام دونيه الفني، وذلك على مسرح الرويال كورت، من ترجمة هارولد باون Harold Bowen، وقام هاركورت ويليامز Harcourt Williams بدور فرشينين، بالرغم من عدم القدرة الواضحة على فهم نسيج المسرحية الكثيف. ثم تلا ذلك عرض مسرحية بستان الكرز عام ١٩٢٠ على مسرح سانت مارتن، ونالت إديث إيفان التي لعبت دور شارلوتا ما لا تستحقه من المتابعات الصحفية. وكان الإنتاج مهيبًا جادًا، ونالت المسرحية تقديرًا واستحسانًا، بل ظهرت نداءات للإدارة التجارية بأن تخوض مثل هذه التجارب، لكنه لم يُلتفت إلى هذه النداءات إلا بعد خمسة أعوام.

في موسم الركود لعام ١٩٢٥، قام نيجل بليفير Nigel Playfair – المدير التجاري لـ ليريك هامرسميث– بدعوة فرقة من الشباب من مسرح أكسفورد إلى مسرحه. وكانت مسرحيتهم بستان الكرز من إخراج ج. ب. فاجان التي سبق عرضها من قبل، لكنها لم تكن متقنة، فلم يتم عمل بروفاتها بالقدر الكافي، كما كانت مملوءة بالأحزان ومشاهد الكآبة(٤٢). ولاقت مسرحية بستان الكرز سوء فهم مماثلاً، ولم يحقق أي من الممثلين شهرة، سوى فرد أودونوفان Fred O`Donovan (لوباخين) وو. ب. كلارينس O.B.Clarence (فيرس)، أما باقي الشباب من الممثلين فسوف يصنعون شهرتهم فيما بعد، وهم: جون جيلجود John Gielgud في دور تروفيموف، ومارى جراي Mary Gray في دور مدام رانيفسكايا، وجيمس

وول James Whale (والذي أخرج فيلم فرانكشتاين Frankenstein فيما بعـد) فـي دور إيبخودوف، وألان نابير Alan Napier (رئيس الخدم لدى باتمان فيما بعد) في دور جايف، وأخيرًا جلين بيام شو Glen Byam shaw (المخرج البارز فيمـا بعـد) في دور ياشا. وقام جيلجود – الذي كان يقوم بتمثيل أدوار عقيمة حتي ذلك الحين، حيث يظهر أصلع الرأس بلحية رثة ونظارات ليجسد دائمًـا شخـصية الطالـب – مُعلنًا: "إنني وللمرة الأولى أخرج على خشبة المسرح وأنـا أشـعر حقيقـةً أننـي أمثل"(٤٣). ودهش الجمهور قائلاً فى تعجب: "هل هذه صورة لمستـشفي مجـانين روسية، أم مشهد يصور عبث الروس، أم مشهد يغالي في الواقعية أم في الرمزيـة أم في الدادية، أم ماذا؟"(٤٤)، لكن الجمهور قد افتتن بسحر المسرحية عند وصـولها إلى منتصف الفصل الثاني.

ناصر أرنولد بـينيت – وهو من أشد المعجبين بتشيخوف– التحـول إلـى ليرك هامرسميث، وكان أرنولد قد تناقش لسنوات، وجادل المديرين حـول كـون الجمهور على استعداد لهذه المغامرة في ذلك الوقت. لقد كانت محاولـة تجريبيـة تـنكر الذات، ولم يقتنع أحد بأنها ستبدأ.

لقد لاقى العرض الأول استحسانًا رائعًا، لكننا لم نصدقه، ففي يوم الخميس التالي للعرض الأول – الذي كان يوم الإثنين– لم يؤمن أحد منـا بـذلك، وقابـل فاجان المخرجين ووافقهم دون جدل على فشل الأمر برمته. لكنه بعد أيام قليلـة، كان يؤمن بالتجربة (بسبب حماسة بعض الجماهير)، لكن العوائد كانـت لا تـزال مخيفة، والخسائر فادحة، ثم تحسنت العوائد بعد ذلك بقدر كبير(٤٥).

جاءت نقطة التحول عندما كتبت ليدى كونارد Lady Cunard رسالة إلـى الديلى إكسبريس تنعى فيها النقد غير المستحسن، وتنادى بمزايا المـسرحية. وأدت هذه الشهادة من هذه الشخصية الاجتماعية الشهيرة إلى مضاعفة الجمهور. وبالرغم من الحر الشديد كان المسرح ممتلئًا من الصالة حتى أعلى المسرح، مما جعل هـذا العرض لبستان الكرز أول نجاح حقيقي لتشيخوف على مسارح لندن. لقد رفـض

تشيخوف أسلوب الوعظ، ولم يكن متحيزًا، فجذب ذلك "الجيل الجديد من الشباب اللامع". ورأت مارجريت وبستر أن لهذا العرض "سمات مؤثرة من الضحك والبكاء، وإن كانت إيرلندية أكثر منها روسية" (٤٦).

وظل النقاد في حالة انقسام شديدة، حيث امتدح أجات Agate المسرحية في الصنداى تايمز "لكونها رائعة خالدة"، وتلاه هربرت فارچيون Herbert Farjeon في صنداى بيكتوريال، أما لعنات بازل هيستنج Basil Hasting في الديلى إكسبيرس، فقد دعت لينين إلى محو أسلوب حياة الشخصيات في الحياة. رأى هيستنج أن تلك المسرحية "هراء قدري عبثي"، وانتقد أولئك الذين يُسحرون دومًا بكل اسم آخر "أوف" أو"أوفسكي"(٤٧). ويمكن تفسير شدة هذا الموقف السلبي في جانب منه فقط بسبب كراهية الأجانب أو للنزعة الإنجليزية الضيقة. وكان ثمة شعور بأن تشيخوف رأس حربة لهجوم مركزي جماعي على المؤسسة المسرحية.

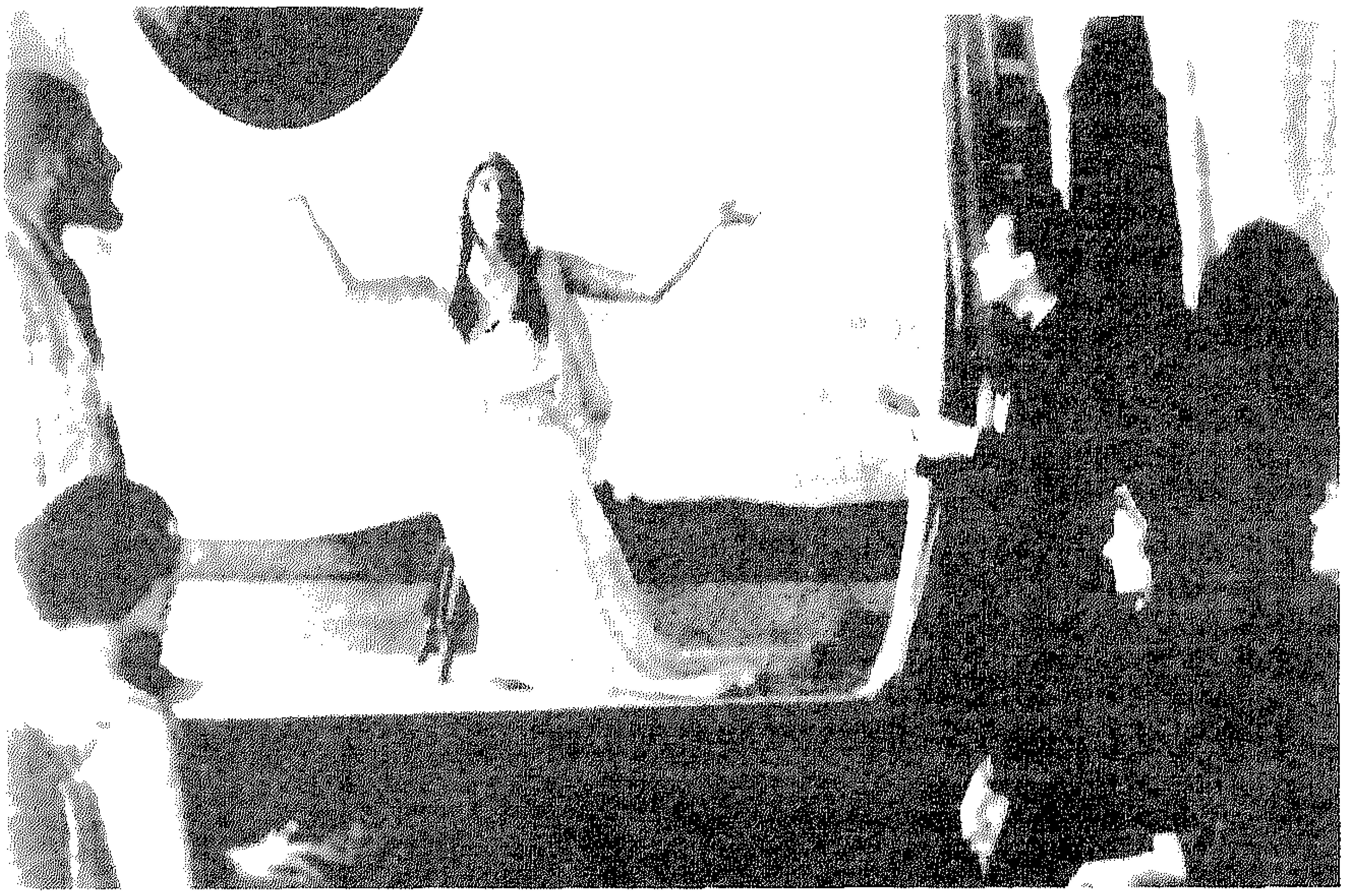
وصمت هنرى آرثر جونز Henry Arthur Jones – وهو من أواخر كبار الكُتاب المسرحيين الفيكتوريين ممن لا يزالون على قيد الحياة – بسبب ولوج الحداثة إلى عالمه المهني (حتى وإن خرج هامرسميث عن الخط المألوف). تقول ابنته: "إن أبى لم يحب إبسن، لكنه كان يكره تشيخوف وكتاب الدراما الروس الآخرين". لقد حضر الليلة الأولى لبستان الكرز وقرر ألا يمتع نفسه – حسبما جاء في يومياته – بالرغم من "تظاهر" الجمهور بالاستمتاع. وقال إن: "المسرحية برمتها أعطته انطباع زائر لمستشفى مجانين ثم نقل عن النزلاء كل ما قالوه"، ثم كتب رسالة سيئة جدًا إلى نيجل بليفر تبدأ وتنتهي بعبارات "آه يا إلهي، نيجل بلايفير، آه يا إلهي"، ثم يوبخ مدير المسرح لضياع ساعات كثيرة في حياته القصيرة. وكانت معادلة جونز للكتابة المسرحية حسبما خطها بنفسه لبليفر، هي: (١) الحبكة هي أول شيء(٢) النهاية هي الشيء الرئيسي(٤٨). وبهذا الاعتقاد، لم يمكنه استساغه حبكات تشيخوف المغمورة الخفية ولا نهاياته المفتوحة.

ووصلت آراء جونز إلى الصحف، مساعدةً على انطلاق الجدل حول المسرحية، حتى جدية العرض الزائدة بشكل مفرط وسرعته المميته، أُخذت على أنها إشارات إلى صبغتها الروسية. وتحولت الخسارة إلى مكسب، وبعد شهر تحولت هذه المسرحية الأصيلة والمحيرة إلى مسرح الرويالتي في وست إند. ويرى بينيت "أن هذا الانتقال كان تحولاً بارزًا في الذوق العام نحو المسرحيات الحقيقية"(٤٩).

وقرر فيليب ريدجواى Philip Ridgeway – الذي تعلم الدرس من مراهنة بليفير – أن يكرس موسمًا كاملاً لتشيخوف في المسرح الصغير. وفشل العرض الأول لمسرحية النورس (١٩٢٥) في تحقيق المزج بين الكوميديا والعاطفة، وكان من إخراج جون جيلجود، والذي قام أيضًا بدور تريبليف. لكنه في هذه المرة تغلبت رغبة الجمهور في مشاهدة تشيخوف على النقاد. وأتى الرهان ثماره، وزادت سعادة ريدجواى بفضل ما نال من إطراء ومديح لضميره.

إن مشاهدة خمس مسرحيات لأنطون تشيخوف خلال ستة أشهر وعلى مسارح لندن العامة تعد تجربة لم يكن يتوقعها أكثرنا تفاؤلاً منذ عام مضى... فإنتاج روائع غير تجارية هو الهم الأول لجمعيات صنداى، لكن فاجان وريدجواى وأمثالهم ليس من عملهم أن يخاطروا بتدمير أنفسهم باسم المثالية؛ وكون تحول مخاطرتهم إلى نجاح لا يقلل من كوننا مدينين لهما (٥٠).

وسرعان ما أدرك ريدجواى أن تصوير تشيخوف على المسرح يتطلب مواصفات خاصة، وربما لمسة من الغرابة والطرافة، وكان الانقلاب الأكبر الذي أحدثه أنه استأجر تيودور كوميسارچفسكي ليضطلع بمهمة الإخراج. وكمغترب مهاجر، سوف نتعرض لكوميسارچفسكي ومعالجته لتشيخوف بحيث يليق بالذوق الإنجليزي، في الفصل الثامن من الكتاب. ولقد أصبح تشيخوف – مع نهاية أعمال كوميسارچفسكي – راسخًا في الحياة الثقافية والإنجليزية مثله مثل ديكنز. ومثلما أصبحت كلمة ديكنزى تعني ضمنًا الغرابة الحسنة النية والمقصد، فإن كلمة تشيخوفي أخذت تعنى مشاهد ضوء القمر والعلاقات الغرامية المحطمة والأصداء الصاخبة، وذلك حسب نشر كوميسارچفسكي لتلك المعاني.



(١٣) عرض النورس من إخراج فيليب ريدجواي. المسرح الصغير، لندن، ١٩٢٥. وفي الصورة: راندولوف ماك ليود، وميريام لويس، وڤاليري تايلور، وجون جيلجيود، ومارجريت سوالو، وجيمس وال.

وبدا استخدام الصفة "تشيخوفي" كصفة مدح لكتاب المسرح الإنجليز. وعالجت مسرحية الكراسي الموسيقية (١٩٣٢) لرونالد ماكنزى Roland Mackenzie – والتي أخرجها كوميسارچفسكي ومُمثلها الأول جيلجود – عالجت صراع الأجيال بين عوامل النفط البولندية والأمريكية، وقيل إنها تشبه بستان الكرز ربما لأن تمثيلها كان يتطلب عملاً أوركستراليًا وتنظيمًا متقنًا، وكان ذلك المطلب مميزًا تمامًا للحالات المزاجية المتنوعة في مسرحية أوركسترا طريفة (١٩٣١) لروندى أكلاند Rondey Ackland، والتي صورت في أحد النزل في بلومز بري، وكانت أول مسرحية حديثة يخرجها جيلجود، وقد نهج فيها نهج كوميسارچفسكي تمامًا(٥١). كما كان جيلجود عاملاً أساسيًا في النجاح التالي لمسرحيات ن. س هنتر N.S.Hunter، والتي حاولت أن تغرس هشاشة تشيخوف في منظر طبيعي مألوف لبيوت دورست وحصى الشواطئ التي أطاحت بها الرياح.

ولم يستطع كوميسارچفسكي محو "النظرة المسبقة" بأن "مسرحيات تشيخوف" كانت بلا حبكة، فهي تجميع لشخصيات مكتئبة أخذت تجتر بعض الأحزان، يضيف إليها الكاتب "حالة انتحار أو حالتين، تاركًا هذه الشخصيات في قلق بشأن النهاية المريرة" (٥٢)، بل إن هذه الصورة اكتسبت ألوانًا أخرى. وقام بيتر أستينوف peter ustinov بعمل مسرحية محاكاة تهكمية هي عشق الكولونولات الأربعة (١٩٥١)، والتي تصور ضباط الجيش وهم منخرطون في محادثات لا معنى لها، ويذكرون أسماء لا يمكن نطقها. ويجلب رثاء الذات والحركة البطيئة إلى أذهان زوار المسرح أحد سطور مسرحية دقة بدقة: "سوف يستمر ذلك لليلة في روسيا عندما تكون الليالي هناك أطول".. واتخذ إيفور براون Ivor Brown مسرحية الشقيقات الثلاث من إخراج كوميسارچفسكي فرصة للشكوى:

هؤلاء السيدات [...] ذكّرنني بجماعات الشقيقات الثنائية والثلاثية اللواتي يسكبن بأحزانهن عبر ميكروفونات. ألم يكن تشيخوف منشدًا من نوع راق ظل يكرس أحزانه المسكوفية؟ أو ليس من المحتمل أن يكون هذا هو السبب في

تحوله إلى نجم شباك، بعدما ظل مهملاً في إنجلترا لمدة ربع قرن؟ لقد عبر عن المقهورين ومن يرثون أنفسهم مثلما عبر عن فلاسفة الحجرات الذين طالما ثرثروا بمصطلحات فكرية كانت بمثابة ستار يخفي خمولهم. لقد كانت الحالة المزاجية في إنجلترا في عشرينيات القرن العشرين بها ما يكفي من الحزن (٥٣).

كان إخراج تايرون جوثرى Tyron Guthrie لمسرحية بستان الكرز على مسرح الأولدفيك (١٩٣٣) إحدى محاولات الإخراج الإنجليزية القليلة التي ظهرت قبل الحرب العالمية الثانية وخرجت عن هذا القالب، وكان ذلك جزءًا من موسم يضم مسرحية هنرى الثامن والعاصفة. وقبل ذلك بعام، وفي كتابه آفاق المسرح، وصف جوثرى أعمال تشيخوف من إخراج كوميسارچفسكي بأنها مستقبل الطبيعية في المسرح، وذات غاية شاعرية لا تقنع بمجرد الأشكال الخارجية للأشياء العادية ولا الفكر المؤسس لها، بل تحاول تمجيد ما هو عادى بأن تحوله إلى نسق منطقي موسيقى تصويري ذى دلالة مجردة (٥٤). وأعد هوبرت باتلر Hubert Butler – وهو صهره – نسخة جديدة تهدف إلى جعل سكان بستان الكرز أكثر إنسانية وطبيعية، مع جعل المسرحية نفسها كوميدية وليست قصيدة نثرية. "لقد قدمتُ تشيخوف ككاتب ساخر ومرح وسهل الأسلوب، وليس كممثل للاكتئاب الروسي" (٥٥) .

وتلقى جوثرى – الذى يفتقر إلى العاطفية – المساعدة من أثين سيلر Athene Seyler التي قامت بدور رانيفسكايا، وهي ممثلة تتمتع بدقة وإتقان للملهاة السلوكية أكثر منها للمشاعر الشاعرية.

تجاهل جوثرى نجاح فاجان مدعيًا أن "تلك هي المرة الأولى التي لاقت فيها النسخة الإنجليزية من المسرحية قبولا جماهيريًا واسعًا"(٥٦). ويرجع الفضل في ذلك – إلى حد كبير – إلى وجود تشارلز لوتون Charles Laughton في دور لوباخين، وزوجته إيليزا لانشستر Elesa Lanchester في دور شارلوتا.

(١٤) إلسا لانشستر في دور شارلوتا، وتشارلز لوتون في دور لوباخين. في عرض بستان الكرز لتايرون جوثري، لندن، ١٩٣٣.

وفى أثناء فترة العرض كان فيلم الحياة الخاصة لهنرى الثامن – والذي حقق فيه نجاحًا منقطع النظير – قد أتم عروضه التمهيدية، وعلى عكس ما توقعه الجمهور لم يقم لوتون بتمزيق القطط أو أكل الطيور، كما في دور إيرمولاى نصف المتعلم، وهذا دور عالجه بحساسية شديدة وبلهجة يوركشيرية. وبقيت هناك بعض حالات من سوء الفهم؛ فعندما تعثرت فلورا روبسون flora robson في دور ڤاريا مصادفة وسقطت في إحدى الليالي، ظل الجمهور واجمًا قائلاً: "إن هذا لشيء روسي خالص" (٥٧).

لقد أقحم جوثرى مسرحية تشيخوف ضمن موسم شكسبير في مسرح شكسبيري، مما زاد من أسهم الشهرة، وبالمثل قام چون جيلجود بتخطيط ريبرتوار أحد المواسم في مسرح كوين عام ١٩٨٣ ليقدم الشقيقات الثلاث بعد ريتشارد الثاني ومدرسة الفضيحة، فاكتسبت مسرحية تشيخوف بريقًا وشهرة بفضل هذا الارتباط. وطلب جيلجود في بدء الأمر من كوميسارچفسكي أن يخرج أعمال تشيخوف، لكنه عندما وجد ذلك غير متاح، توجه إلى مايكل سانت دينيس – ابن أخي چاك كوبو Jacques copeau ومؤسس مجموعة كونيز – وكان قد سبق لجيلجود العمل بالفعل مع سانت دينيس في مسرحية نوح لأندريا أوبى Andre obey وأعجب بعمله مع الممثلين الطلاب مثلما لم يثق بسلطويته فى أثناء البروفات. وتعد مسرحية الشقيقات الثلاث نموذجًا من أفضل نماذج العمل الجماعي التي عرضت على خشبة مسرح لندن في أي وقت، وقد ضمنت لكوكبة ممتازة تراوحت ما بين ميكائيل ريدجريف Michael redgrave في دور توزنباخ إلى إليك جنيس Ilec Guinness في دور فيدوتك، وجيلجود في دور ڤرشينين، وبيجي أشكروفت peggy Ashcroft في دور إيرينا، وجوين فرانجكون دافيز Gwen frangcon Davies في دور أولجا، وليون كوارتمين Leon Quartermain في دور كولجين، وكارول جودنير Carol Goodneer في دور ماشا. وكان لدى فريق التمثيل ثمانية أسابيع وليس ثلاثة كالمعتاد لعمل

البروفات، مما مكنهم من إتقان أدوارهم بشكل جيد، ولأول مرة يشهد الجمهور الإنجليزي فرقة قومية تقارب مسرح الفن بموسكو.

كما تميز هذا العرض بكونه أول محاولة حقيقية لتطبيق مبادئ ستانسلافسكي على عرض إنجليزي احترافي لإحدى الكلاسيكيات. وقد بدأت البروفات بعد أن أتم سانت دينيس دراسته الشاملة "ممثل يستعد"، وهى النسخة الإنجليزية الجزئية لمتن ستانسلافسكي حول التمثيل، والذي كان قد نشر قبل ذلك بعام. وقد استخدم بالفعل بعض تدريبات هذا الكتاب في الاستوديو الخاص به، ويستخدم الآن أجزاء أخرى في البروفات. كان منهج دينيس حاسمًا تعسفيًا، فقد وصل إلى البروفة الأولى محملاً بحواشي تفصيلية حول إجراءات المسرح، كما طغى تمامًا على محاولات للاشتراك في الإخراج. ومع ذلك كانت بيجى أشكروفت – التي تعاملت قبلا معه ورأت أنه "مخرج مدمر" إلى حد ما – كانت سعيدة عندما وجدت أن دينيس "مبدع وإيجابي بشكل لا يصدق" (٥٨). أما ريدجريف فكان مهتمًا جدًا بكسب إعجاب المخرج، فحاول بناء دوره على قراءته لستانسلافسكي، لكن دينيس لفت نظره إلى إسقاط بعض السطور قائلاً: "أنت تتحدث كما لو كانت هذه السطور مهمة. فتتكلم كما لو كنت تريد جعل كل شيء مفهومًا، كما لو كان كل شيء له معنى". وعندما بدأ ريدجرييف يتفجر بـ "طيور الغرنوق والطيور المهاجرة"، تم مقاطعته بعبارات: "لا، لا، لا. هذا رجل ممل وليس له شخصية، إنك تمثل كما لو كان لديك شخصية، محاولاً أن تجعل لهذه القطعة معنى". ويتذكر ريدجرييف قائلاً: "منذ هذه اللحظة فصاعدًا بدأ أدائي يتحسن، فقد كان لدى ما أعمل فيه؛ وهو تجسيدي لشخص ممل..." (٥٩).

لقد كان دينيس يمارس السلطوية عندما يتعلق الأمر بالنص، كما بحث عن المعاني والدلالات في العلاقات المكانية والحركية للشخصيات. وعلى عكس كوميسارجفسكي الذي قدّم أعمال تشيخوف بحيث تلائم الذوق الإنجليزي، فإن دينيس سمح للحياة أن تسير بفوضويتها كما تود، ثم أخفي بذكاء كيفية تشجيعه

لذلك. ومن اللحظات الغريبة جدا ضمن التسلسل السلس الموثــق للأحــداث نجــد مشاهد أكل الصابون في الفصل الأول، وانجذاب سوليني إلـــى المرايـــا، وتعلـــق كولجين في ماسورة مياه منكسرة في الفصل الأخير.

صمم موتلى Motley المناظر الواقعيـــة. وصـــمم چورچ ديفـــين Gorge Devine الإضاءة التأثيرية. وعلق أحد المراقبين السويديين بقوله: "منذ لحظة رفـــع الستار نجد الجو كله روسيًا، مثل أي إخراج في مسرح الفن بموسكو. ومع ذلك كم تجد هؤلاء الناس متعاطفين وواضحين" (٦٠). وقال إيفور براون – وهو أكثر نقـــاد لندن خوفًا من الأجانب – إن ذلك لم يكن مجرد محاكاة للنمـــوذج الروســـي، بـــل "إعادة صياغة لمسرحية دقيقة بارعة بحساسية كبيرة وقوة فنية" (٦١). وقد أدى نجاح المسرحية ماليًا إلى مساندة ويست إند لفرقة مسرحية على مسرح فونيكس، ليخرج لها سانت دينيس مسرحية الخال ڤـــانيا وبستان الكرز، بجانب بعض أعمال إبـــسن وشكسبير، وكان من المقرر عرض بستان الكرز مع اشتراك نجـــوم مثـــل إديـــث إيـــڤـــانز Edith Evans، وبيجى أشكروفت، وجون فرانجكـــون ديفيـــز، ورالـــف ريتشاردسون، وسيريل كوزاك، وإليك جنيس، ثم بيتر أوســـتينوف، لكـــن انـــدلاع الحرب وإغلاق المسارح نتيجة لذلك، أديـــا إلـــى إلغـــاء المـــسرحية فـــى أثنـــاء البروڤـات(٦٢).

وفى أثناء معركة بريطانيا كانت تسعى فنون العرض إلى تقديم شيء مـــن التسلية واللهو الخفيف ورفع الروح المعنوية الوطنية، ولم يكن تشيخوف ليسهم في هذا المجهود الحربي. ولم يعد للظهور إلا بعد اقتراب الحرب من نهايتهـــا. وفـــي المسرح الجديد عام ١٩٤٥ أخرج جون بارل John Burrell الخال ڤـــانيا بأســـلوب الحركة البطيئة، كما أظهر تراث تشيخوف كشاعر الندم والإحباط. ويكمن تمييـــز العـــرض فـــي فـــريق التمثيل؛ حيـــث لعب لورانس أوليفييـــه laurence Olivier دور أستروف، ولعب رالف ريتشارد سون دور ڤوينتـــسكى، ولعبـــت مارجريـــت لايتون Margaret leighton دور إيلينا، وهاركوت ويليـــامز دور ســـيربيرياكوف.

"وكان ثـــانيا من تمثيل ريتشاردسون ركيكًا غضوبًا أخرق وضيعًا يحلم بآفاق لـــن يصل إليها".

أما أستروف من تمثيل أوليفييه فكان مُركبًا جدًا واثـــقًا بنفسه بما لا يناســـب شخصية طبيب ريفي، فكان أقرب مـــا يمكـــن إلـــى شخـــصية المغتـــصب لـــدى ستانسلافسكي(٦٣). وتكمن أهمية الخال فـــانيا هذه المرة في قربها مـــن الجمهـــور وليس في عروضها الفردية. ويـــذكر أريـــديان نيكـــولاف Ariadne Nicolaeff أن المسرحية كان لها مغزى كبير في لندن في أثناء الحرب، فشخصياتها كانت حيـــة تمامًا من خلال إدراكنا للموت الذي نشترك فيه مع تشيخوف. لقـــد وقعـــت هـــذه الشخصيات في أزمة، لكنها عاشت على حافة الخطر؛ لأن الصراع الرئيسي أخذهم نحو الحافة"(٦٤). ولا يمكن أن تدوم فترة العيش على حافة الخطر، فعـــاد عـــرض أعمال تشيخوف إلى النمط المألوف المخفف للآلام.

(١٥) الفصل الثالث من مسرحية الشقيقات الثلاث من إخراج ميشيل سان دينيس. مسرح كوين، لندن، ١٩٣٧. ميكائيل ريدجراف في دور توزينباخ، فريدريك ليود في دور تشيبوتكين، بيجي أشكروفت في دور إيرينا، چون جيلجود في دور ڤيرشينين، ليون كواترمين في دور كوليجين.

الفصل الثامن

شعور بالألفة خارج الوطن (أوربا وإنجلترا ١٩١٧ – ١٩٣٨)

هذا العرض لمسرحية الخال فانيا يتمتع بسمة نادرة؛ وهى أنه يصف لنا في أربعة فصول، سُقم أناس لا نَسقم منهم أبدًا.

إدموند سى معلقًا على عرض من إخراج جورج بتويف[١]

جاب مسرح الفن بموسكو دول بولندا وألمانيا ثم فرنسا والولايات المتحدة عارضًا مسرحيات تشيخوف بصبغة منمقة مقنعة جدًا، حتى إن المخرجين من غير الروس كانوا قانعين بأن يُبدعوا عروضًا طبق الأصل من هذه الأصول الروسية. وأدى هذا إلى وجود نوع من السطحية وتوحيد المعايير عند إخراج مسرحيات تشيخوف، بما خص تشيخوف بخصائص المنشد الكئيب لروسيا المعتمة. ففي هذه العروض المقلدة لم يكن لتلك الإيقاعات البطيئة وضعف التمثيل والسكون الحزين في نصوص تشيخوف مقابل يعمل على خلق التوازن، مثلما كانت الحال في مسرح الفن بموسكو، حيث تحقق هذا التوازن بالتمثيل الشديد البراعة واللمسات الكوميدية والألفة بالموضوع.

عندما استقر اللاجئون الروس بالغرب، كانوا يميلون إلى الاستفادة من ترابطهم مع مسرح الفن بالرغم من تجواله، حتى مع تنوع خلفياتهم المسرحية واختلافها وتجريبيتها. وقام هؤلاء المهاجرون بدور الترجمان الوسيط بين ثقافتهم الماضية والمضيفة. ولم تخلُ هذه الوساطة من حالات سوء الفهم، وتعارض الأهداف والتشويه الماكر أحيانًا وبسوء نية، لكن هذه الوساطة – مثلما هى الحال في بعض الأخطاء في الطهي أو الكيمياء أو التي قد تنتهي نهاية سعيدة – كانت مثمرة ناجحة بما لم يتوقعها أصحابها.

جماعة براغ

في عام ١٩١٩ أخفقت خطط مسرح الفن الكبير، فقامت جماعة من الممثلين العاملين به بخوض تجربة الإقامة بشكل مستقل صيفًا في جنوب روسيا وفي أوكرانيا، كهروب مؤقت من الصعوبات في موسكو، ومن نقص الطعام هناك، وأيضا كمغامرة تجارية قصيرة الأجل. وكان من بين أعمالهم المسرحية بستان الكرز والخال ڤانيا بجانب برنامج مركز لمسرحيات شكسبير ودستويفسكي. ومن ألمع الممثلين في هذه الفرقة نجد ڤاسيلى كاشالوف، وأولجا كنيبر تشيخوڤا Olga Knipper-Chekhova وماريا جيرمانوڤا Maria Germanova ، وآلت إدارة الفرقة إلى زملاء مقربين من نميروڤيتش دانشنكو Nemirovich- Danchenko، وبعد التمثيل في مدينة خاركوف وفي أواخر يونيو وجدت الفرقة نفسها في أراضٍ تحت سيطرة الجيش الأبيض – لقد تمكنت قوات الجنرال دينيكين Denikin من احتلال خاركوف دون قتال، ومنذ ذلك اليوم فصاعدًا انفصلت جماعة كاشالوف قسرًا عن موسكو، وعن الفرقة الأصلية.

ومع هزيمة قوات دينيكين في نهاية الأمر، كانت هناك جلبة عظيمة بشأن الابتعاد عن فريق الجيش الأحمر. وبعد تقلبات واختلافات كثيرة نجحت جماعة كاشالوف في الوصول إلى جورجيا، التي كانت دولة مستقلة في ذلك الحين. ومكثت في تفليس لمدة خمسة أشهر عام ١٩٢٠، فى حين سيطر المناشفة(*) على مقاليد الأمور هناك، واحتل الإنجليز والألمان بقية چورچيا. وبدون المعدات المسرحية أو الملابس أو التجهيزات المسرحية الأخرى التي فُقدت جميعها وقت هزيمة دنيكين، أقامت الفرقة حفلا يضم اسكتشًا لتشيخوف "الجراحة"، وقد استُقبِلَ بكل استحسان. أما أول عرض مكتمل فكان بستان الكرز في ١٥ إبريل. وكان بمثابة الوحي الملهم لبعض الچورچيين؛ فقد فهموا مرمى تشيخوف في نهاية

(*) أعضاء الحزب الاشتراكى الروسي قبل الثورة وخلالها. وهو حزب يؤمن بتحقيق الاشتراكية تدريجيًا بالطرق البرلمانية ، مخالفا بذلك سياسية البلاشفة (المراجع) .

المطاف. عند قراءتك للمسرحية، تشعر بفقد شيء ما، ولا تدركه ملموسًا محسوسًا، لكن خشبة المسرح هي التي تكسوه لحما فتجسده... وهذا يشبه نص – كلمات – الأوبرا، الذي يحتاج إلى تعبير موسيقى"[٢]، هذا ما قاله ناقد صحفي في صحيفة المجتمع (إرتوفا) والذي اتخذ فناني موسكو نماذج على غرارها يعاد بناء ما تهدم في مسرح تفليس.

لكن بعض الصحفيين الآخرين بدوا مثل البلاشفة، حيث وجدوا تشيخوف وقد عفا عليه الزمن، فى حين أن الحياة تفرز دوافع أقوى تحفيزًا.

وأسدل الستار، وفي طريقى إلى الخروج، تساءلت: هل أشعر بالحنين أم بالأسى؟ وكانت الإجابة بالنفي: فمسرحية بستان الكرز لم تترك عندي انطباعًا من أى نوع، وقد مر وقت طويل منذ كتابة المسرحية... ولعل روح أى إنسان عاش وجرّب التقلبات المروعة في هذه الأزمنة تتجمد رعبًا عندما تواجه الأسى والإحباط والحزن الذى يمارس على نحو دائم في هذا العمل لتشيخوف، ولم يكن لهذا صدى في أعماق روحه. إن بستان الكرز تبدو بحق ذكرى تاريخية [٣].

وعندما عُرضت الخال ڤانيا في تفليس، زادت حدة الشكاوى بأن تشيخوف كان كاتبًا فاترًا مملا وأبطاله غير فاعلين. كان ذلك الوقت الذي تسعى فيه فرقة كاشالوف إلى إيجاد جمهور أكثر تعاطفًا يستضيفهم. وفي خريف ١٩٢٠ ترددت الفرقة بشأن العودة إلى موسكو، حيث قامت فرقة مسرح الفن بموسكو بتخطيط موسمها بدون جماعة كشالوف. ولأسباب تتعلق بالأمان، ولإيجاد سوق جديدة رحلت الجماعة غربًا لتعرض في ڤيينا وبراغ وبراتسلاڤا وبرلين. وفي عام ١٩٢٢، انقسمت الفرقة على نفسها، فعاد كاشالوف وكنيبر وبعض الآخرين إلى موسكو، فى حين استقر بقيتهم في براغ، حيث منحتهم الحكومة راتبًا صغيرًا ومسرحًا، وهو مسرح ڤينوهاردى. وظلت جماعة براغ تلك تجوب الأقطار لتظهر في باريس ولندن أواخر العشرينيات وأوائل الثلاثينيات. وأضافوا الشقيقات الثلاث

من بين أعمال تشيخوف إلى ريبرتـوارهم بجانـب مـسرحيات الفـصل الواحـد وعروض الاسكتشات التي تعرض مساءً.

وعلى الرغم من وجود جالية روسية ضخمة في باريس- التي ساندت عددًا من الجماعات المسرحية من الهواة وأشباه المحترفين- فإن أعمال تشيخوف نـادرًا ما كان يُنظر إليها كحصن أمان وقت زيارة جماعة براغ، فقد كانت باريس تستسيغ كلاسيكيات جوجول Gogol وأوستروفسكي Ostrovsky أو المسرحيات الكوميديـة بجادات باريس بجانب أعمال تشيخوف من الفارس. وربما كانت أعمال تـشيخوف في مرحلة نضجه تمثل صعوبة للهواة، وربما كانت مشاعر الحنـين بهـا حـادة جدا[٤].

لقد قامت جماعة كاشالوف / براغ بحفظ كثير مـن أعمـال مـسرح الفـن بموسكو، وقد جعلهم ذلك مؤثرين عند عرض هذه الأعمال وتقاليدها إلى جمهور لم يألف العروض الأصلية لهذه المسرحيات. وقد دافع نميـروفيـتش عـن تابعتـه جيرمانوفا ضد هجمات الصحافة السوفيتية، فأصر على أن جماعة بـراغ كانـت تحفظ الأعراف الأصيلة لمسرح الفن، بل تعمل على اكتمالها. وقد كان الأسـلوب المؤسس لانطباعيتهم الشاعرية الغنائية ممتازًا، ويقول الناقد الإيطالى سيلفو داميكو Silvio d'Amico إن "ثمة إيقاعًا خفيًا كإيقاع الرقص يعمل على انتظام كل إشـارة وتعبير" [٥]. لكن حالة أعضاء الفرقة كمنفيين أحاطتهم بهالة من مشاعر الحرمـان والحنين إلى الوطن.

تشيخوف بالزى الإيطالي

انفصل أحد أعضاء جماعة براغ ليصبح مخرجًا مستقلا. فنجد بيتر شاروف petr sharov وقد ألحق بتدريباته بمسرح الفن بموسكو كثيرًا من فنيـات الأسـلبة، وقد عمل مع مايرهولد Meyerhold بالاستوديو الفاشل الخاص به، كما عمـل فـي

مسرح كوميسارجڤسكايا ومسرح إنترلود (١٩٠٥ – ١٩٠٧)، حيث مثل أدوار ميترلنك، وبلوك، وڤيدكيند. وفي عام ١٩١٤، وبعد فترات عمل بملهى المرايا المحدبة ومسرح سڤورين في سان بطرسبورج أصبح شاروف المخرج المساعد مع ڤاختانجوف Vakhtangov في أول استوديو بمسرح الفن. كما قام بالتمثيل في مسرحيات الأعماق السفلى – الحضيض وبستان الكرز على خشبة المسرح الرئيسية. وكان بيتر شاروف من بين جماعة براغ منذ نشأتها، لكنه انضم إلى مسرح دوسلدورف عام ١٩٢٧، وهناك نجد لويس راينر Luise Rainer أحد تلاميذه.

لم يكن لتاتيانا باڤلووا Tatiana pavlowa (وهي تاتيانا باڤلوڤنا زيتمان Tatyana pavlovna zeitman) علاقة بمسرح الفن. لقد كانت ممثلة شابة في روسيا، وكانت ترتبط بفرقتي أورلينف وسانين المتجولتين. وبعد الهجرة إلى إيطاليا عام ١٩٢١ استغرقت عامين في تعلم اللغة، ثم كونت فرقتها الخاصة. وعملت بافلوڤا على إدماج الثقافة الروسية بعروضها، وذلك باستئجارها مخرجين مثل شاروف، ونيكولاى إڤرينوف Nikolay Evreinov، ومصممين مثل ألكسندرا إكستر Aleksandra Ekster، وسيرجي سوديكين Sergey Sudeikin، كما قدمت رؤيتها الخاصة لأفكار ستانسلاڤسكي، مشددة على التناغم بين حياة الشخصيات الداخلية وحياتهم الخارجية من جانب، وتعبيراتهم المسرحية من جانب آخر، لكنها لم تهتم بشكل خاص بتشيخوف، حيث كان جوركي Gorky وأوستروڤسكي كاتبيها الروسيين المفضلين.

في عام ١٩٢٩ قامت باڤلووا بدعوة شاروف إلى زيارة ميلانو لإخراج مسرحية العاصفة لأوستروڤسكي، وأدى نجاحها إلى التفكير في عرض مسرحية لتشيخوف. وكان شاروف على دراية كبيرة بطرائق ستانسلاڤسكي، فأخذ يطبقها الآن على الأعراف الرئيسية المتوهجة والعاصفة، المهيمنة على المسرح الإيطالي. وفي البداية، أدى ذلك إلى التكلف في أداء الواقعية السطحية. وافتُتِحت

الخال ڤانيا في ميلانو في ٣ يونيو ١٩٣٢ بفرقة كيكـي بـالمر، كـأول عـرض لمسرحيات تشيخوف حقق نجاحًا بقدر معقول. لكن سيلڤيو داميكو أوضح أنـه لـم يكن من الكافي تصوير الإيماءات البسيطة والتنغيمات الرتيبة العقيمة بشكل واقعي، فثمة حاجة إلى الشعور بما وراء الإيماءات والكلمات والكشف عنها (٦).

بين عامي ١٩٣٣ و ١٩٤٣ كان شاروف- الذي أصبح مواطنًا إيطاليًا عـام ١٩٣٨ - أول مخرج لأعمال تشيخوف في إيطاليا موسوليني، حيث وفـق بـين الطبيعة لدى مسرح الفن وشغفه الخاص بالفنتازيا حتى يصبح قادرًا على الابتكار. وجذبت عروضه الانتباه إلى التفاصيل والأداء الجماعي الطقسي، وذلك على خشبة المسرح الإيطالي، بجانب الإيقاع الدقيق المنضبط. وبعد الحرب، اتـسعت شـهرته في هولندا وألمانيا والنمسا بوصفه راعيًا للتراث الحقيقي لتقاليد مسرح الفن.

استفادت باڤلووا من نجاح شاروف فطلبت من نميروڤيتش دانشنكو أن يخرج بستان الكرز باللغة الإيطالية في ميلانو بما أسمته "الفرقة الكبيرة الأنـف الـسوداء العين". وبالرغم من بلوغه الثانية والسبعين، وعدم وجـود مـساعدين لـه، قـام نميروڤيتش بإجراء بروفات للفرقة لخمسة أسابيع من الواحدة ظهرًا حتـى الثامنـة ليلا. وكان يعرض بنفسه الحركات الراقصة لبشيك وحيل شـارولتا فـي لعـب الورق. واختلف تفسيره لشخصيات كثيرة عن تفسير ستانسلافسكي، كما يتبين ممـا كتبه إلى زميل في أمريكا، حيث يقول:

قررت تجريب وتحقيق رؤيتي لهذه المـسرحية ورؤيـة تـشيخوف لهـا. ولطالما وجدتُ أولجا كنيبر- مع ما تتمتع به من سحر وبساطة وسمات مؤثرة - لا تؤدي الدور بشكل صحيح، بل تؤديه بشكل خاطئ، فهي تُحمله ما لا يحتمل من الدراما الراقية. وقد قال لي تشيخوف إن "رانيـفسكايا نحيلة الخصر"، وهذا ما كان يفسر أسلوبه المقتضب في وصف عدم حشمتها وابتذالها غيرالعـاديين. وقـادني هذا إلى الاعتقاد بأن مثل هذا التغير في الشكل سوف يضفي على العرض بكاملـه بهجة رائعة وجمالاً ولمسة من الكوميديا... ومنذ أول سطر تلقيه باڤلوڤا، يـدرك

الجمهور أنها فاتنة دقيقة ونشيطة، لكنها لعوب بقدر لا يطاق. وبدون مبالغة، كان كل سطر تُلقيه يسبب مزيدًا من الضحك المتعاطف. وقد بدأت المسرحية بكاملها تتوهج بالكوميديا، لكن عندما بكت رانيفسكايا، بكى معها الجمهور(٧).

ظهرت هذه البهجة أيضًا في الأسلوب الإيطالى الأكثر خفة في التمثيل وطريقة التحدث، وقد تم التركيز على الناحية الفكرية لشخصية تروفيموف، لإبراز المغزى الاجتماعى للمسرحية، وذلك دون محو ما بها من عبثيات. وعند افتتاح بستان الكرز في ١٩ يناير ١٩٣٣ امتدحت صحف ميلانو تناغم العرض والبساطة غير المعتادة في التمثيل، وما يتميز به المخرج من "قبضة حديدية" على جميع عناصر العرض، في هذه الآونة قرر نميروفيتش دانشنكو وجوب عرض المسرحية في سينما هوليوود، وبإخراج لويس مايلستو Lewis Mileston.

"قناع كوميس"

كان المخرج المهاجر فيودو كوميسارزهفسكي Fedor Komissarzhevsky، المعروف باسم تيودور كوميسارجفكسى Theodor Komisarjevsky أوكوميس Komis – بالنسبة إلى شركائه في العمل – هو العنصر الرئيسى في شهرة تشيخوف بإنجلترا، فقد كانت مجموعة العروض التي قدمها لمسرحيات تشيخوف أكثر تكاملا، ومعدة بمهارة مقارنة بأي عرض لهذه المسرحيات من قبل. لكن هذا لم يتأتَ بين عشية وضحاها، كما كانت أيضًا مجهوداته الأولى ذا أثر بطيء في محو الصورة الكاريكاتيرية لتشيخوف، والمسيطرة بوضوح على العقلية الإنجليزية.

بدا كوميس بعرضين للخال فانيا على مسرح كورت في نوفمبر ١٩٢١، وقد أعجب النقاد بما يبدو أن كوميس قد أضفاه من نظام على فوضى تشيخوف، وكذلك ترويضه للروس الهمج ليصبحوا إنجليزيين راقين(٨). ومع ذلك، لم يكن ثمة

انتباه شديد نحو أعماله، وينطبق ذلك أيضًا على عرضه لإيڤانوف علـــى مـــسرح الدوق يورك (٦، ٧ ديسمبر ١٩٢٥) لجمعية المسرح المتحدة. ولم تكن الظــروف مواتية، فالبروڤات نادرة متباعدة، ولم يكن يتوافر وجود الديكور المــسرحي حتـــى ليلة الافتتاح، وكان يعاد تركيبه في الفواصل بين الفصول. وقال كوميس إنه اختار تلك المسرحية أملا في أن يعمل على الأعمال المعتمـــدة للكاتـــب بـــشكل زمنـــى الترتيب، لكن ارتباطها بمسرحية هاملت أوجد إعجابًا حذرًا لدى الذوق الإنجليزى. ولعل ضغط هاملت قد صدم چون جيلجيود John Gielgud الذي كان قد فرغ لتـــوه من لعب دور تروفيموف لفاجان، وذلك عندما شاهدها (٩).

فسر كوميس إيــڤــانوف على أنها فشل بطولى، وإيــڤــانوف ثائر مخفـــق في مواجهة العجز المحيط به. وقد شعر ج. ت. جراين J.T.Grein –المحارب القديم في القضايا الخاسرة في المسرح التقدمي الإنجليزى – بتواصل وتجارب عندما أعلن أن احتجاج إيــڤــانوف ونضاله ضد القدر الـــذي غلـــب عليـــه وطغـــي يـــستدعى تعاطفنا"(١٠)، واعتبره معظم النقاد حالة روسية مناسبة للمعالجة، وقد انزعجوا بـــسبب ما اعتبروه ترددًا وضعفًا من جانبه. وعلقت ذا تايمز قائلة: "ربما أمكن منع كل ذلـــك لو أن هذه الحالة قد نالت العناية الطبية الكافية المناسبة". وشرح ديزموند ماك كارثى Desmond MacCarthy في صحيفة نيو ستيتس مان مدى صعوبة خلق الممثل لجـــو مأساوى من خلال صفات مرضية واضحة، وإن كان روبرت فاركهارسون Robert Farquharson قد حقق بعض التهذيب في هذا الدور(١١).

ومهما يكن قدر عدم الرضا بالمسرحية فإنه لم يتبق سوى المـــديح لمهـــارة كوميس في العرض. فقد أطال من زمن الفصل الأول ليوجد حالة مـــن الـــصمت والجمال والترقب مجتمعيْن، كما عُولجت عمليات الدخول والخروج لحفلة الفصل الثانى بشكل جميل. لقد استورد كوميس لإنجلتـــرا المفهـــوم الأوروبـــى لمـــسرح المخرج، فهو المنسق والمنظم والمرتب وفقًا لإيقاع الرضا الوجـــدانى. وبمقارنـــة

إيـڤـانوف بعرض جرانفيل باركر Granville Barker لبيت مدراس نجد ضـمن بعض آراء المتحمسين أن المخرج كوميسارچڤسكي يتمتع بقوة وسلطة ليست لـدى أى إنجليزى، فهو سيد الزمن والبيانو والنغمة الأقوى، ونخص بالذكر البيانو" (١٢) .

اقتنع فيليب ريدجواى Philip Ridgeway بعد عرض إيـڤـانوف بـأن كوميس كان المخرج الذي يمكنه رعاية جمهور تشيخوف حتى ينضج، وقد عملت المسرحيات الأربع التي عُرضت بين عامى ١٩٢٥- ١٩٢٦ على مسرح بـارنز الصغير – والذي كان دار سينما في لندن – عملت على إبـراز شـهرة كـوميس وتشيخوف بشكل رائع ضمن ريبرتوار الأعمال الإنجليزية، وأنتجت هذه الأعمـال بقليل من الأموال وممثلين مغمورين، لذا أصبحت بشارة الظهور لكثير من الأدباء الإنجليز الذين وجدوا أن تشيخوف يعكس حيرتهم المأساوية في العشرينيات التـي تميزت بإنكار الخير بين الشر، ويبدو أن انهيار أسـطورة التحـضر الإنجليـزى والاستقرار – تلك الأسطورة المتبدية في حياة المنزل الريفي – قد بدأ فـى أثنـاء الحرب العظمى، وقد عكست بستان الكرز هذا الانهيار، وذلك كمـا أوضـح شـو shaw، وقد حضر الروائى الروسى إليا إيرنبرج Ilya Erenburg عرض الـشقيقات الثلاث على مسرح بارنز لكوميس، فتذكر"المثقفين الروس في نهاية القرن" عنـدما شاهد "المثقفين الإنجليز" الذين اكتظت بهم دار العرض(١٣).

ورأى أرنولد بينيت Arnold Bennet – الأكثر دراية بتـدرجات المجتمـع الإنجليزى – أن هذا النوع من المشاهدين لم يكن ذكيًا بالمعنى الروسـى، ولكنـه حساس. وفي المسرحية نفسها كان شعور بينيت بالملل مشتركًا مع "رجـل أنيـق مهذب كاره للفنون يجلس خلفنا، وقد قال بعد نهاية الفصل الثانى إنه خـاب أملـه ويشعر بالملل. لكنه أعجب أكثر بالفصل الثالث، وأكثر وأكثر بالرابع، فقـد نجـح تشيخوف معه بشكل إجمالي"(١٤). لقد نسج كوميس تعويذته الساحرة بحيـث قلـب حال ذلك الرجل مبغض الأدب والفن.

وتكمن المفارقة في أن كوميس كان أقل مخرج تشيخوفي الصبغة والنزعة على الخشبة الروسية، كما كان لا يألف تشيخوف الغريب عنه. وكان كوميس الأخ غير الشقيق لفيرا كوميسارزفسكايا Vera Komissarzhevskaya ، وهو ابن أحد معلمي ستانسلافسكي، لكن طلبه للعمل بمسرح الفن عام ١٩١٠ رُفض، ومرة أخرى عام ١٩١٤، حيث شعروا أنه ليس منهم. وعمل كوميس لصالح نزلوبين Nezlobin – وهو رجل أعمال منافس في موسكو – وعمل على مسرح أخته في بطرسبورج، لكنه اكتسب شهرة كونه مخرجًا انتقائيًا(*) يبحث عن الأسلوب المميز لكل كاتب مسرحي يعرض له. كان عمله زاهي الألوان، ومتطورًا في استخدام وحدات المنظر المسرحي والأشكال التكعيبية. لكنه – مع الأسف – نشر كتابًا عام ١٩١٧ أساء فيه إلى ستانسلافسكي بقدر كبير، حيث جرح مشاعره بقصد شرح نظريات أستاذه. لكن"النسخة الخاصة بستانسلافسكي – من كتاب كوميسارچفسكي – كانت هوامشها مملوءة بتعليقات ستانسلافسكي المريرة القائلة: هذا كذب، كم هذا شيء سيئ ردىء قذر، لقد قلت عكس ذلك ! لا بد أن أقاضيه على هذا القول"(١٥). وكان من النادر أن يعرض عمل كوميس الخاص أية لمحات من أجواء مسرح الفن، لكنه تميز بالمرح.

لكن في عام ١٩٢٥ نظر الإنجليز إلى كوميس على أنه الممثل الوحيد لتشيخوف وستانسلافسكي وشركاه، وهذا أمر اضطلع به بكل حيوية. وعلى عكس جماعة براغ، فإنه لم يبذل أى جهد لمحاكاة مسرح الفن، بل عرض المسرحيات حسب رؤيته الجمالية الخاصة، بما فيها من متناقضات رومانسية. وكانت صيغته في العمل هي الشكل أولا، ثم العاطفة كصيغة ، ولم يكن مهتمًا بالنص التحتي أو رسم الشخصيات بأبعادها الثلاثة، ولذلك اضطر ممثلوه إلى أن يتبعوا مبدأ موسيقيًا في حواراتهم وحركاتهم. وكان كل شيء يهدف إلى خلق صورة لعالم غريب غامض ساحر قد مضى إلى الأبد. ولا يجب اعتبار ذلك خيانة لما قصد إليه تشيخوف، بل إن هذا توافق مع ما كان المسرح الإنجليزي ينتظره من الكاتب

(*) مخرج انتقائي: ليس له أسلوب واحد في العمل، بل ينتقى أفضل العناصر المميزة للكاتب المسرحي، ويعمل على أسلوبها (المترجم).

المسرحي الروسى، وما اعتبره كوميس أحد أهداف فنه. ويقول ألكسى بارتوشيڤتش Aleksey Bartoshevich إن عروضه توضح كيف تستفيد ثقافة من أخرى لتأخذ ما تحتاج إليه، وكيف تستغل المهاجرين كوسطاء دونما الاهتمام كثيرًا بما يفضلونه. إنه يقوم بدور المفسر الذي يشرح مضمون ثقافته بلغته الشخصية (١٦). ونتيجة لهذا التبادل المصطنع للمنفعة كان الارتقاء بتشيخوف على خشبة المسرح الإنجليزي إلى مكانة الكاتب المفضل دومًا.

افتتحت سلسلة كوميس على مسرح بارنز في ١٧ يناير ١٩٢٦ بعرض الخال ڤانيا، واستمر عرض المسرحية ثلاثة أسابيع على مسرح الدوق يورك، وكانت تُمثل بمناظر مبسطة، حيث لم تتغير الأماكن في الثلاثة فصول الأولى تقريبًا. وأدرك كوميس أن "الصبغة الروسية" للشخصيات كانت عقبة أمام الإنجليز، لذا فقد شدد على الصبغة العالمية للشخصية. كما بدأ في عادته غير المستحبة إلى حد ما، وهى تكريس الاهتمام بالحب، وفي هذه المرة فعل ذلك بأن ألغى "شارب أستروف السخيف"، وأخرى غريبة الأطوار (١٧)، وحدّ من العاطفية بأن محا بعض السطور ووضع سطورًا أخرى، وقام بتأخير خروج "إيلينا" في الفصل الثانى، وحذف عبارة "لقد ذهبت" لـڤانيا، بحيث يمكنها سماع مناجاته خلسة وتقول "هذا أمر بغيض بالفعل". كما اختفت إشارات سونيا إلى الملائكة في مونولوجها الأخير. وأخيرًا حاول كوميس زيادة الجرعة الكوميدية بحيث يُظهرها، وإن كان قد أدرك أنه "من السهل تحويل مسرحيات تشيخوف إلى مشاهد هزلية؛ وذلك بإبراز أوضاع(*) بعينها، ومن ثم يجعل من أعظم موقف داخلى مأساوى، أمرًا مضحكًا هزليًا" (١٨).

(*) أوضاع Points: مفردها وضع، وهو إيماءة أو إشارة صوتية أو وسيلة مسرحية أخرى تستخدم لتأكيد لحظة من لحظات الذروة في خطبة ما أو دور ما، أو موقف ما، وتستخدم مثل هذه اللحظة بمعنى أن تماسك العرض ككل يتبع الرغبة في التصفيق الاستحساني الفوري، وكان أول استخدام مسجل في عام (١٨٢٢)، حيث كانت أوضاع أدموند كلين تنال الإعجاب، ويعرفها جورج تايلور بأنها اللحظة التي يقوم فيها ممثل ما وبشكل مفاجئ بإصدار صوت جديد، أو تكوين (وقفة) جديدة لخلق انطباع بعاطفة جديدة .

كتاب "المرجع في فن الدراما"، جون لينارد، وماري لوكهارست، ترجمة محمد رفعت يونس، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٦ ، ص٥١٣.

يمكن وصف الشقيقات الثلاث على مسرح بارنز– التي افتتحت في ١٦ فبراير ١٩٢٦، وكانت تعرض مرتين يوميًا لمدة ثمانية أسابيع (وأعيدت في ٢٥ أكتوبر و٢٣ أكتوبر ١٩٢٩) – بأنها الأكثر أسطورية من بين جميع عروض تشيخوف الإنجليزية[١٩]، مثلها في ذلك مثل عروض سابدرينيس التالية. ويُرجع كوميس سبب هذا النجاح إلى أنه "طوّر الأسلوب بحيث يوصل مغزى تشيخوف الداخلى ليجعل الإيقاع في موسيقى المسرحية يندمج مع إيقاع الممثلين، بما يعطى التأكيدات اللازمة منسجمة مع الإضاءة والمؤثرات الخارجية الكثيرة"[٢٠]. وكان هذا الانسجام المتزامن مثل العدوى التي انتقلت إلى چيمس آجات James Agate، والذي أثارت مقالته النقدية كلاً من مانيت Manet، وفيلار Vuillard، وأوتريلو Utrillo، بجانب أعمال الملحنين وقائدى الفرقة الموسيقية والشعراء[٢١].

حاول كوميس تحرير فن التمثيل الإنجليزي من القيد الاجتماعي، ولم يتردد أو يكن لديه هواجس بشأن قطع أجزاء من المسرحية أو إعادة تنظيمها لمحو حالات الغموض وتأكيد الأوجه العاطفية جدًا في العلاقات. ويحكى لنا چون جيلجود John Gielgud – الذي قام بدور توزينباخ – بعض الأشياء عن عرض الشقيقات الثلاث ١٩٢٦ قائلاً : "لعِبتَ دور توزينباخ مع محو السطور التي تبدو قبيحة، وذلك حسب التوجيه والإخراج المباشر لكوميسارچفسكي، فكان شابًا رومانسيًا، وعندما سألته عن محو السطور القبيحة، هز كتفيه وقال: "ابنى العزيز، إن الجمهور الإنجليزى يريد دائمًا الاهتمام بالحب"[٢٢]. وبعد عقد من الزمان، وعند مشاهدة مايكل ردجريف Michael Redgrave وهو يمثل دور توزينباخ في عرض سان دينيس، وهو يرتدى نظارات ذات إطار صلب، ولديه بثور حب الشباب وقبعة مضحكة من القش، تساءل جيلجود "لماذا تعمد كوميسارچفسكي الروسى تضليلى في قراءة هذا الدور، إنى كنت سأسعد جدًا بأن أمثله قبيحًا" [٢٣]. ودفع البارون المحب لجيلجود أحد النقاد إلى وصف العلاقة بينه وبين إيرينا بأنها قصة حب رومانسية جياشة بين أدونيس المريض العصبى وكريستينا روسيتى العذراء في

إحدى لوحات آرثر هيوز Arthur Hughes (٢٤). لكن جيلجود يتذكر أن "الممثلين الذين يؤدون أدوار تشيخوف في العشرينيات والثلاثينيات كانوا بالنسبة إلينا كمن يكتشفون شكلاً جديدًا" (٢٥).

تتضح جراحة التجميل التي استغلها كوميس بجعل تشيخوف جذابًا للمناطق الراقية وأهلها، وذلك من خلال دراسة ڤيكتور إيميلانو Victor Emeljanow لنسخة التلقين (٢٦). لقد استخدم ترجمة كونستانس جارنت Constance Garnett التي تفيض بالتنمق، ولو لفظيًا. ولأسباب زخرفية تبدأ الأحداث في مايو ١٨٧٠ بما أفسد المغالطات التاريخية لرود كوداك Rode Kodak، وقرب عاصفة توزينباخ، وعزف موسيقى سوزا العسكرية. وقُسمت خشبة المسرح الصغيرة جدًا على شكل العلبة بجبهتها الناتئة(*) إلى نوع من الشرفات في الفصل الأول، مع وجود أبواب فرنسية تفتح على حجرة الطعام، وهذه طريقة تفصل مباشرة التجمعات وتوضح الحدث، واستخدمت الإضاءة لنقل حالة تغيير فصول العام، أو للإشارة تعبيرًا إلى وجود شخصيات غير مرئية.

تخلَّص كوميس من كل حالات الغموض (مثل ردود الأفعال الحادة الغاضبة بين الشقيقات)، وقلَّل من كمية الحديث (فقد اختزل الحوار على مائدة العشاء لأنه لم تتم رؤية من يتناولون الطعام)، ثم زاد من الأفعال الجسدية (فتقوم أولجا بمساعدة الخادمة على تنظيم المائدة، بما يتعارض مع مكانتها الاجتماعية). لقد دُمِّر أي حاجز أمام المشاهد الإنجليزي، فقد حُذفت كل الألقاب، وأصبح عيد القديس التي تحمل إيرينا اسمه مجرد يوم عيد ميلاد، وتحول دوبروليبوف إلى بلزاك، وبروتوبوبوف إلى بتروف. واختفت كل الإشارات إلى الأعمار والسمات الجسدية

(*) الجبهة الناتئة thrusting aprons: هي خشبة مسرحية تقع خلف قوس البروسينيوم، ولكن يخرج جزء منها خارج هذا القوس، ويكون الجمهور في ثلاثة جوانب حول هذا الجزء الناتئ. وأفضل مثال هو مسرح "سوان" في ستراتفورد – أون آفون.
كتاب " المرجع في فن الدراما"، جون لينارد، وماري لوكهارست، ترجمة محمد رفعت يونس، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٦، ص٥٥١.

الملموسة، وكذلك أية مقولات بلاغية بشأن المشكلات الاجتماعية ورؤى المستقبل. وانتهى الفصل والضابطان الصغيران يأخذان صورة لفريق التمثيل، وأصبح ذلك تقليدًا منذ هذا الحين."لقد كان التأثير العام لهذه التغيرات هو جعل الحدث أكثر درامية على نحو متفق والقواعد الدرامية" (٢٧) .

تحرك الفصل الثاني إلى يناير ١٨٧١، بعد الفصل الأول بثمانية أشهر فقط (بما يوحى بتعجل زواج أندريه)، وتم تمثيله بسرعة بلا وقفات أو لحظات سكون. وكان المصدر الوحيد للإضاءة مصباح مائدة، فى حين تشع باقى الأضواء من الأبواب المفتوحة. وبُتِرَ الحوار الثنائي بين ماشا وفيرشينين بحيث تبقى الأحاديث الرومانسية الواعية بذاتها فقط، كما خُفِّفَ من حدة شخصية سولينى. وبنهاية الفصل، وللتركيز على انهيار إيرينا، لم يسمح لكوليجين بالدخول مع أولجا، فأُسدل الستار عند انفجارها بالبكاء وركوعها على ركبتيها.

ولقد دمج كوميس الزمن قبل الفصل الثالث وضغطه بدلاً من فاصل العامين الذي حدده تشيخوف، فيقع الحريق في أكتوبر ١٨٧١. وأعيد ترتيب سلسلة الإياب والذهاب التي نظمها تشيخوف بدقة، وكذلك نوبات الهستيريا لزيادة التأثير التصاعدى لهذا الفصل. وألغيت حالات الانفجار الأولى لإيرينا، وهدأت اعترافات أولجا، ومنحت إيرينا بيتًا جديدًا للرد، حيث تقول: "إن ما تقوله يبدو معقولاً جدًا معقولاً بشكل بشع، لكن ما فائدته؟ ما فائدته؟.. (نحيب)" (٢٨). وحذف كذلك تدخل ناتاشا، وسمح لكوليجين بالدخول مرة واحدة، وجعل انفجار أندريه واقعيًا بقدر أكبر. ركز هذا التقليم ذروة الأحداث في الحوار الأخير بين أولجا وإيرينا، وذكر كل النقاد الظلال المتأرجحة التي ألقاها ضوء الشمعة، بما أخفى الشقيقات واستبعدهن.

وشهد الفصل الرابع أشد التغييرات، فبدلاً من طرد الشقيقات خارج الباب، عاد كوميس إلى خلفية الفصل الأول وعلق حبل غسيل عبر ركن من جبهة الخشبة. وكان ذلك في أغسطس ١٨٧٢، ولذلك لم تكن هناك كآبة الخريف،

أو التغيير الرمزي للمواسم، وحل ظل غصن شجرة القيقب محل الأشجار. وجاءت كل لحظات الوداع من خلال النوافذ الفرنسية، واختفى أندريه وعربة الأطفال التي معه، ربما لأن في ظل وجود ناتاشا على بيانو المسرح طوال الفصل بجوار بروتوبوبوف المفعم بالحياة لم يكن من الممكن لأندريه أن يصفها بصوت مرتفع بأنها حيوان مشوش مزعج، ولم يعد وداع إيرينا وتوزينباخ مملاً مربكًا، فتحول إلى تعبيرات إنجليزية تقليدية، وأخذ توزينباخ سطرًا إضافيًا في أثناء خروجه، حيث يقول "لا، لا تفعلى ذلك من فضلك"، لكي يمنع إيرينا من مرافقته. ومع إلغاء الحوار المتبادل بين أندريه وفيرابونت، ومع وجود الموسيقيين المتجولين، نجد أن الوداع بين ڤيرشينين وماشا كان مباشرًا بقدر أكبر. ولم يسمح لكوليجين أن يتدخل في عواطف الشقيقات، وجاءت سطور جديدة بما يمكن تشيبوتيكين بأن يفصح عما خفي:

تشيبوتكين : حسنًا، لقد قام نيقولاى بإهانة سولينى مرة أخرى، وعليه أن يعتذر... لكنه رفض... وقد سبه بوقاحة، ويؤسفنى القول إن هذا الأهوج... اللعنة... إنه قتله.

إيرينا : ماذا !

تشيبوتيكين : قبضتْ عليه الشرطة.. في الحال...

إيرينا (تبكى) : أعلم... أعلم أن شيئًا رهيبًا كان سيحدث له...

تشيبوتيكين : لقد كان نيكولاى فتى رائعًا... لكن هذه الدنيا إن زادت ضابطًا أو نقصت ماذا سيحدث... لن يحدث شيء... لا شيء (متمتمًا)(٢٩).

وبحذف السطور الأخيرة لأولجا، أنهى كوميس المسرحية بقولها: "إن السلام سيعم هذه الدنيا، وسوف يتذكر السعداء بكل ود من عاشوا قبلهم، وسوف يباركونهم"، قالت ذلك وفرقة سوزا تعزف مقطوعة النسر المزدوج الرأس. لقد نبعت الثقة والتفاؤل من هذه الشفاه الجامدة.

ربما لم تكن تغييرات كوميس جذرية وشديدة كتلك التي أحدثها ناهوم تـــات Nahum Tate وچون درايدن John Dryden في الملك لير والعاصفة فـــي عـــصر الإحياء، لكن الهدف كان واحدًا : وهو تبنى عمل ما وإعداده بحيث يتناســـب وذوق جمهور بعينه، وذلك بحذف أي شيء لا يتفق مع المعايير الدرامية آنذاك، وبـــذلك تتم شهرة مؤلف ما. وقد قام كوميس بعمله بشكل جيد جدًا، فعنـــد افتتـــاح بـــستان الكرز على مسرح بارنز في ٢٨ سبتمبر ١٩٢٦ توقع النقـــاد أن تكـــون مملـــوءة بالأحداث العاطفية، مثل الشقيقات الثلاث، فقد اشتكوا من البطء الدائم، واعتقدوا أن اللحظات الهزلية – التي عهد بها إلى تشارلز لوتون Charles Laughton فـــي دور إبيخودوف ومارتيتا هانت Martita Hunt في دور شارلوتا – لحظات غير ملائمـــة ومبتذلة. وقد كانت معرفتهم بالمسرحية أكبر بسبب العرض علـــى مـــسرح ســـان مارتن عام ١٩٢٠، وكذلك بسبب نسخة ج. ب. فاجان J.B. Fagan المفضلة التـــي ظهرت بعد خمسة أعوام ؛ فأرادوا تـــذوق المأســـاة مـــن خـــلال أزمـــة جـــايف ورانـفيسكايا. وفيما بعد سوف تتعرض العناصر الكوميدية فـــي عـــرض تـــايرون جوثرى Tyrone Guthrie's للهجوم للسبب نفسه. لكن كوميس كان يود الحـــد مـــن عوامل الشفقة والرثاء.

كان هناك إحياءٌ للشقيقات الثلاث على مسرح فورتيون (الخط السعيد) عـــام ١٩٢٩، واعتبر أنه العرض الأصلي، ومنذ ذلك الحين تمتـــع تـــشيخوف بمكانـــة الكاتب الدرامي الكبير، ومن ثم فقد اضطر المعارضون إلى الإفصاح بشكل أوضح عن هجماتهم ضده. فيقول كاتب العمود الصحفي المثير للـــضجة والجـــدل هـــانن سوافر Hannen Swaffer:

لقد كان لينين على حق...

ليست هناك فكرة أصلية واحدة. ولا نكاد نلحظ عبارة أصلية واحدة. فكـــل شيء ملؤه التجهم والتعاسة.

إن تشيخوف مجرد ظلال، ويأس. لم أجد في أعماله عبرة أخلاقية، ولا أية فكرة تدعو إلى التسامي. كل ما في الأمر عدم فعالية الأعمال التي نحللها وعقمها[٣٠].

وهناك بعض الحق فيما يدّعيه سوافر : مثلما يّدعى مسرح ويست إند ويميل إلى وصف حياة الطبقات الميسورة مع الطبقات العاملة كفاصل كوميدى، ولذلك نجد أن عمليات التنقيح الأنيقة للنص التي قام بها كوميس التي تُعْزى إلى شخصيات تشيخوف، تعد في الأساس واجهة من الصمت والتظاهر لأبناء الطبقة الوسطى.

تتضح هذه السمات في مسرحية النورس، وهى آخر عروض كوميس الإنجليزية لتشيخوف، وقد عرضت على المسرح الجديد عام ١٩٣٦، وفيها يمثل جيلجود Gielgud دور تريجورين، وتمثل إيدث إيفانز Edith Evans دور أركادينا، وتمثل بيجى أشكروفت Peggy Ashcroft دور نينا. امتلأت قاعات أحد مسارح لندن الكبيرة بالجمهور ليصبح تشيخوف في الحال"أشهر كتاب الدراما العالميين، وهذا نجاح كبير لمسرحية كتبت عام ١٩٠٠"[٣١]. وزوار المسرح ربما لم تكن لديهم فكرة عن الوضعية التاريخية للمؤلف، لكنهم قدروا هذه الدراما الحديثة الواقعية التي أعدت مناظرها داخل ديكور تقليدي وملابس للفترة التاريخية الخاصة بها.

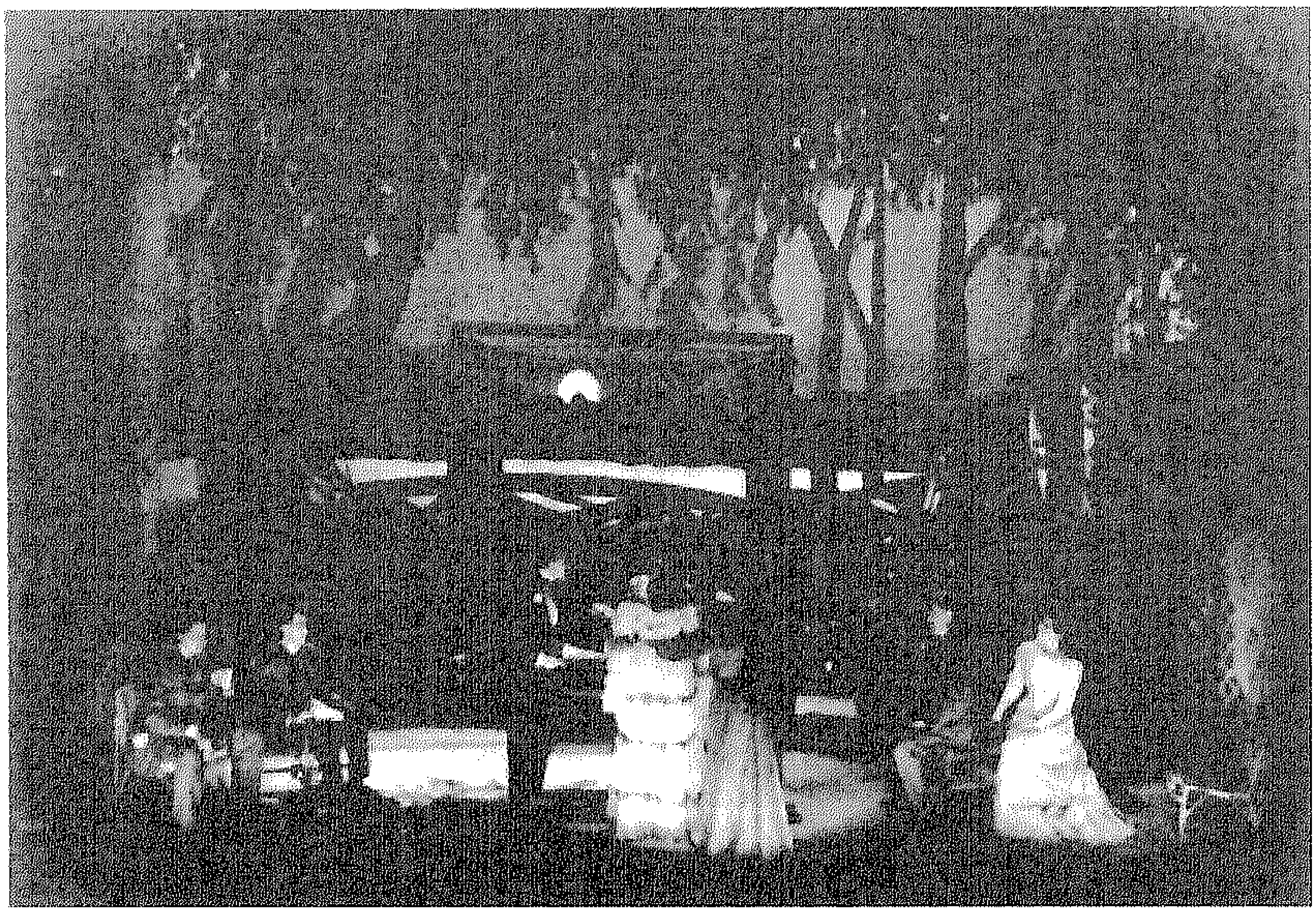
ترسخت شهرة كوميس في هذه الفترة، لكن النقاد شاهدوا مسرحية النورس لجماعة براغ في لندن عامى ١٩٢٨، ١٩٣١، وأمكنهم مقارنة العرضين، ولم تكن المقارنة لصالح كوميس بالضرورة، فقد هوجم هذه المرة لولعه بالرومانسية، وبخاصة معالجته لتوجهات تريبليف الأوديبية وسلوك تريجورين. واعتبر جليجود Gielgud أفضل ممثل شكسبيرى في العالم المتحدث بالإنجليزية، وذلك بعد أدائه دور هاملت في نيويورك، لكن كان من الممكن سماع صوته المميز بخفقاته لدى الروائي الروسى عندما كان يخرج على الجمهور بزى مكتمل الأناقة وقبعة بورسلينو Borsalino. وظهر كتاب "حياتى في الفن" لستانسلافسكي Stanislavsky

بالإنجليزية ليثير التساؤلات حول شخصية الرجل الأنيق الجاذب للنساء والواثق بذاته التي مثلها جيلجود. ولم يرض كوميس نفسه عن شخصية تريبليف Treplev التي قام بها ستيفن هاجرد Stephen Haggard، والذي أُعتبر أفضل ممثل شاب للأنماط الحساسة من الأدوار المسرحية، فقد جعل من هذا الشاعر"مريضًا عصابيًا بَكَّاء" (٣٢).

وتسببت سرعة كوميس وكبته للتوتر الوجداني في بعض التعليق السلبي. وأعلنت صحيفة ذا نيو إنجلش ويكلى "أن أي مخرج يفسر أعمال تشيخوف بشكل به حنين وبحركة بطيئة لن ينال منا أى مديح، فقد مضى عهد هذه الحقبة. إن العرض الماثل بالمسرح الجديد عاطفي بقدر يفوق الوصف، وثمة وسادة غير مرئية على كل مقعد بسبب بطء الحدث... وذلك فى أثناء تقديم مسرحية النورس كما لو كانت الإنجيل، وكان الإيقاع جنائزيًا، "بما أكد حقيقة كون تشيخوف متحذلقًا(٣٣).

يوضح هذا التعليق أن أعمال تشيخوف كانت في ذلك الحين جزءًا من الأعمال المعتمدة. ومرتاد المسرح الإنجليزى اعتادها بقدر كاف بحيث يدرك دقائق التمييز والتفسير التي لا يدركها إلا الخبير. وكان كوميس جيدًا في هذه الحالة، فعروضه حسبما ترى مارجريت وبستر Margaret Webster كانت"بمثابة الوحى المدرك الواعى الرحيم الودود، فقد كشف عن أن مسرحيات تشيخوف كانت مرحة، وتتفجر دومًا بالأحداث النارية، فهى ليست رمادية كئيبة دومًا".

بجانب ذلك أعطى تشيخوف الفرصة لكوميس ليُظهر نموذجًا جديدًا لتركيب الحركة المسرحية mise-en-scene ، حيث يعمل الممثلون كفريق، ونُسِّقت الأحداث ولحظات الصمت بدقة، كما عُدِّلت الإضاءة بعين دقيقة من أجل الاستغلال الدرامى للظل والظلال العميقة التي تتنوع بمحور إضاءة واحد ليعطى تأثيرًا حركيًا كبيرًا.



(١٦) بزوغ القمر في الفصل الأول من النورس إخراج كوميسارچڤسكي، المسرح الجديد، لندن ١٩٣٦. فردريك ليود في دور سورين، إڤور برنارد في دور مدڤيدينكو، جون جيلجيود في دور تريجورين، أديث إيــڤــانس في دور أركادينا، بجـي أشكروفت في دور نينا، چورچ ديفن في دور شمرايف، ليون كاترمين في دور دورن، كلير هاريس في دور ديـڤـان.

وكانت عروض بارنز Barnes لأعمال تشيخوف هي أفضل ما قام به كوميسارچفسكي Komisarjevsky(٣٤)، وقد ظل على ثقة كبيرة بسيرها على الطريق الصحيح. وأشار إلى العروض الإنجليزية الثلاثة الحقة، وهي بستان الكرز لفاجان Fagan وجوثرى Guthrie، والنورس لردجواى Ridgeway، والشقيقات الثلاث الفرنسية لسان دينيس Saint-Denis، وأصر على أنها جميعًا فشلت في الشعور بتشيخوف. وقد قال "إنا شخصيًا متأكد أنها إساءات فهم من نوع أفضل لتشيخوف، لكن الممثلين لم يقدموا له سوى خدمة سيئة إلى حد ما (٣٥).

بتويف ومعاناة الفنان

كان جورج بتويف Georges Pitoeff يمثل في فرنسا ما يمثله كوميسارچفسكي Komisarjevsky لتشيخوف في إنجلترا، لكن كوميس لم تكن لديه صلة حقيقية بتشيخوف، فابتكر منهجًا تجميعيًا من الخارج، أما بتويف Pitoeff فكان يرى أنه يشترك مع تشيخوف في رؤيته لروسيا، وحاول نقل هذه الرؤية بمنهج عالمي وغير مقيد بزمن. لكن تفسير بتويف كان جزئيًا، مثله في ذلك مثل أي تفسير آخر. فقد تأثر – في مراهقته – بعدوى تشيخوف، فكان ينظر إليه دومًا نظرة عاطفية ملؤها حب البشر، غاضبًا الطرف عن سخرية تشيخوف وقسوته. تحددت هذه الرؤية بحسب تعليم بتويف وخلفيته، فهو نصف أرميني ونصف روسي، واسمه جيورجي إيڤانوڤيتش بتويف Georgy Ivanovich Pitoev سليل أسرة تجارية ثرية، كان أبوه يدير مسرح في تفليس لبعض الوقت، ولم يجد معوقات في اختيار عمله، فدرس الرياضة والفقه في موسكو، والهندسة في بطرسبورج، لكن حمى المسرح اشتعلت بداخله بعدما شاهد أحد عروض تشيخوف على مسرح الفن بموسكو من إخراج فيرا كومسيارزفسكايا Vera Komissarzhevskaya التي صادقها. وعند دراسة القانون في باريس بين عامي ١٩٠٤ و ١٩٠٨ أخذ يتردد إلى الكوميدى فرانسيز، وأعجب بأعمال أنطوان Antoine، وفيرمين جيمير Firmin

Gemier، ولون بو Lugne-Poe، ورومان رولانى Roman Rolland بمفهومه عن المسرح الشعبى. كما أخرج بتويف بعض مسرحيات تشيخوف ذات الفصل الواحد في مونبارناس على مسرح جماعة الفنانين الروس الذي أسسه والده (١٩٠٥-١٩٠٨).

ولدى عودته إلى بطرسبورج انخرط بتويف ضمن صفوف فرقة كوميسارزچفسكي الجديدة التي كان مايرهولد Meyrehold يحولها إلى معمل لتجاربه حول المسرح المؤسلب. ثم جاب روسيا مع مسرح جيديبوراڤ Gaideburav المتجول ليمثل في إيڤانوف وبستان الكرز، ويخرج الشقيقات الثلاث وأعمال الفارس. في عام ١٩١٢ نظم فرقة "مسرحنا" في بطرسبورج ليعرض إيڤانوف والشقيقات الثلاث، بالإضافة إلى كلاسيكيات أخرى. وكان من المخطط أن يكون ذلك نقلاً ديمواقراطيًا لثقافة الجماهير من الفلاحين والعمال. وبينما كان مسرح الفن بموسكو يعرض الشقيقات الثلاث، بكل ما فيها من أسلوب الواقعية المفرطة، نجد أن بتويف، تلميذ جيديبوراڤ Gaideburov المخلص، يعرض المسرحية بأربعة ستائر حريرية، وشاشتين، وقليل من المقاعد، ومصدرين للإضاءة (٣٦). ويقول بشأن ذلك: "بعد الفصل الثالث طلب منى حد أصدقائى أن أقدم له كل تفاصيل هذا الديكور بحيث يمكنه إعادة ابتكار حجرة مماثلة، فقلت : "انظر جيدًا، ليس لدينا حجرات ولا أثاث مسرحى. فثمة قليل من الستائر تكفي للإيحاء بكل الصورة... ولم تكن هذه غرفة الشقيقات الثلاث في نص تشيخوف، بل صورة لجميع حجرات كل الشقيقات الثلاث الروسيات اللاتى خلدهن المؤلف"(٣٧). كانت تلك محاولة للعمومية تميز حقبة كانت تحاول فيها أفضل المسارح الروسية أن تعيد إنتاج أزمة الحياة الروسية، وسوف يميز ذلك تنوع المناظر الخاصة بعروض بتويف التالية لنصوص تشيخوف(٣٨).

في شتاء ١٩١٤ عاد بتويف إلى باريس، حيث التقى لودميلا سمانوڤا Ludmilla Smanova، ابنة أحد الموظفين الروس الصغار. وتزوجا عام ١٩١٣

ورحلا إلى چينف، حيث عرض أربعًا وسبعين مسرحية لستة وأربعين مؤلفًا. ولصالح الجمعيات الخيرية الروسية، كان يقوم بالتمثيل، فيمثل دور أستروف، ولودميلا Ludmilla تمثل دور سونيا بالروسية، ويتم التمثيل في المنازل، وفي المؤسسات الخيرية وفنادق المهاجرين في لوزان، ثم في چنيف(٣٩). وألقى جاك كوبو Jacques Copeau – مصلح المسرح الفرنسي – قراءة مرتجلة لترجمة جزئية لمسرحية الخال ڤانيا، وقال "لو كنت قد سمعت بتويف هذه الليلة لم أكن لأنسى قط صوته ولا حركات عينيه"(٤٠). وبدأ چورج Georges ولودميلا Ludmilla العمل بالترجمة الفرنسية في مسرحيات تشيخوف الكبرى تحت رعاية كوبو Copeau، وذلك فى أثناء تقديم مسرحيات الاقتراح، وأنشودة البجعة، وإعادة الخال ڤانيا في قاعات كثيرة في چنيف. وشهدت إحدى الصحف، فيما يخص الخال ڤانيا، بأن :

جاذبيتهم التي لا نظير لها، التي تستولى على قاعة ممتلئة بالمتشككين والمجهدين من زوار المسرح، تتأتى من عدم كبتهم للحميمية الغريبة في شخصياتهم [...] على عكس معظم الممثلين [...]، واستمع الجميع إلى لحظات الصمت كما لو كانت عبارات وكلمات تلقى بها يد مدام بتويف التي تعلم كيف تستخدم هذه اليد مثلما لم تعلم ممثلة من قبل (٤١) .

قام كوبو Copeau بدعوة بتويف Pitoeff لتقديم الخال ڤانيا على مسرح ألفييه كولومبيه في باريس، حيث افتتحت في ١٥ إبريل عام ١٩٢١. وفي ظل هذه الرعاية الكبيرة الكريمة، نال هذا العرض للمسرحية الروسية الغامضة – والذي تم بملابس حديثة وحرفية متوسطة – نال اهتمامًا كبيرًا من النقاد من المجرب إلى المتحمس، والذين تحاورت آراؤهم بين هذا وذاك. فرآها بعضهم – مثل مارسيل آشار Marcel Achard – "مجرد وثيقة أدبية طريفة وقصاصة درامية تخدم تاريخ الشعب الروسى"(٤٢). وتحدث چان شلومبرجر Jean Schlumbearger – مؤسس صحيفة النقد الفرنسى الجديد – ورفيقه چيد Gide عن التراث الفرنسى وما به من تناغم وتوازن، واشتكى من أن هذا الفن [...] يسيء إلى التأكيد على الفعل، والذي

بدونه لا نتذوق العمارة بقدر مُرضٍ"(٤٣). وعلى العكس من ذلك، شهد مراسل الصحيفة المسرحية المهمة "الكوميديا المصورة" بأن : المسرح الجميل الحق يتطلب هذا القليل من الفعل. ثم نجد أن مسرحية الخال ڤانيا كادت تسحر فلوبير Flaubert(٤٤) .

احتفظ كوبو Copeau بموضوعيته كرجل مسرح عملي، وفي رسالة مطولة إلى بتويف فتح نقاشًا حول مشكلة عدم استعداد فرقة المبتدئين وعدم كفاءتها، وطلب منه أن يطلب مزيدًا من ممثليه أو يستقدم ممثلين أفضل. وقال "إنك تتحمل كل شيء دون وعي أو قصد [...] وقد كان بناء المسرحية برمتها مشوهًا، واختلفت مواضع الاهتمام كلها بسبب كونك أنت ولودميلا Ludmilla مركز اهتمام الدراما"(٤٥). ومع ذلك ظل كوبو المصر على عرض تشيخوف قبل منافسيه، يتحدث إلى بتويف بشأن العروض المستقبلية، وبخاصة بستان الكرز(٤٦). وانهارت هذه المفاوضات لحماية حقوق أولجا كنيبر Olga Kinpper من جانب الحكومة التشيكية، فخشى كوبو التقاضي إن هو قد أقدم على هذا الأمر دون تفويض.

لم تكن الإجراءات القانونية عقبة أمام بتويف الذي رحل إلى باريس ليعيد عرض النورس والخال ڤانيا على مسرح الشانزليزيه بعد عرضهما في لوزان. وكان چاك هيبرتوت Jacques Hebertot قد استولى على دار العرض الصغيرة الأنيقة للأوبرا والباليه، وأراد تحويلها إلى نافذة عرض لأحدث التحولات والتطورات في الدراما وتقنيات العرض. وكان لمسرحية الخال ڤانيا التي افتُتحت في ٤ إبريل عام ١٩٢٢ القيم الدنيا نفسها للعرض، كما في قاعات المحاضرات في چنيف، فرُسِمَ سياج من أشجار الذرة على خلفية سماء زرقاء من الحرير، وكانت سيقان الأشجار تنتهي عند حدود السماء. وضم الأثاث منضدة وإناء الغلي وأربعة مقاعد طويلة، وأوحت الإضاءة بحرارة الصيف.

وحذف الكثير من النص المسرحي، فأُبدل بمنولوج ڤانيا في الفصل الثاني صمت قصير، وقد ذكر ساشا Sacha – ابن بتويف – أن هدف ذلك كان تعزيز

التطور المفاجئ(*) Coup de theatre في الفصل الثالث، وهـذا أمـر لـم يكـن تشيخوف يهتم به. وهناك عامل آخر يفوق الوصف، وهو طريقة النطق الروسـى الثقيل للحوار الفرنسى لفرقة بتويف وقليل من زملائهم. ويرى البعض أن "اللكنـة الروسية تساعد على فهم المسرحيات المترجمة عن الروسـية، وبـدونها سـتكون أعمالا غير مفهومة"(٤٧)، أى إنه يمكن التمادى في مثل هذه الظاهرة غير الفرنسية. وتمثلت غرابة المحاولة وطرافتها في ملاحظة مارسيل آشار Marcel Achard بأن "كل شيء في هذه المسرحية روسى بشكل عنيد... ولا يقاوم. إنـه لجـو روسـي وشخصيات روسية... وصمت روسى وثلج روسى، وكلها تلعب أدوارًا عظيمة، بل إن المنظر يتسم بالروسية"(٤٨). وقوبل هذا التمادي السلافـي في باريس – الممتلئة باللاجئين الهاربين من الثورة – بمزيج من الانبهار وعدم الارتياح، وشـيء مـن الخوف من الغرباء، والذي أمكن تتبعه فيما بـين التـراث الفرنـسي والتحـديث الروسي.

لم يبذل عرض النورس – في ٢٣ إبريل – جهدًا يُـذكر لخلـق مـا يماثـل جـو المسرحية الأصلي. لقد قدم الجوهر الشاعرى فقط لمجموعة صغيرة من مـشاهدي المسرح المخلصين، حيث لم تتوافر الأموال ولا القوة البشرية اللازمـان لمحاكـاة مسرح موسكو الفني. وبقيت في المناظر بعض العناصر الواقعية، فنجـد بعـض جذوع الأشجار المتآكلة تقوم بدور المنصة لنينا، وهناك مـسطح مرسـوم لامـع ومضاء رسمه بيرل روست Birel-Rosset ليمثل البحيرة التي تعلوها التلال. وتـم تمثيل الفصل الثانى والثالث في المنظر الداخلي نفسه، وبذلك توارى الحديث عـن الحديقة، حيث لعب الكروكيت(٤٩). وقام چورچ Georges الهزيل النحيـف بـدور تريجورين، ولعبت لودميلا Ludmilla دور نينا، ولعب الممثـل الـشهير مايكـل سيمون Michel Simon دور سورين.

(*) التطور المفاجئ Coup de theatre: هو لحظة تطور في المنظورات المسرحية لمـسرحية ما، وتكون هذه اللحظة ذات أثر مذهل وغير متوقع . المرجع السابق، ص٤٤٩ (المترجم).

(١٧) الفصل الأول من النورس إخراج جورج بتويف، استوديو قصر الإليزيه، باريس عام ١٩٢١. لودميلا بتويف على المسرح الصغير في دور نينا.

وقام بتويف بإعداد مسرحية النورس، مفضلاً ذلك على ترجمتها، وكان عملاً جريئًا، لكنه معتاد لتجنب ارتباك زوار المسرح الباريسيين (وكان بنيامين جريمييه Benjamin Gremieux يفعل الشيء نفسه مع بيرانديللو Pirandello)(٥٠)، فنجد الفودكا وقد تحولت إلى "ماء الحياة"، وأسماء الشخصيات تختزل وتختصر، وبوشكين يأتي مكانه نيكراسوف، ودورن يدندن بالأنغام، وأسماء المسرحيات والروايات والشخصيات تبدلت بما يعرفه الجمهور الفرنسي.

وكانت تلك المجهودات للدمج ضرورية، لأن عرض النورس لبتويف عدَّه معظم المراقبين غريبًا غامضًا بالرغم من هذه المجهودات، "فهي مسرحية روسية، روسية جدًا" لا تمت بصلة للحياة الفرنسية. وشددت صحيفة "لو تيمب"على غرابة هذه الدراما التي لا شكل لها قائلة: "إن الاستمتاع المنطلق من هذه المسرحية لا يمكن مقارنته بالانطباع الذي قد تحققه على أى مشاهد روسي [...] إننا نقارن الشخصيات بأنفسنا ونقارن حيرتهم بقناعتنا، ونقابل اضطرابهم بوضوحنا وخمولهم بنشاطنا..."(٥١). في ضوء ذلك، نظر بعض النقاد إلى الوراء لينظروا إلى المسرحية كدليل إرشادى لأوضاع روسيا الحالية : "إن روسيا الماضية، وربما الحاضرة، موجودة بهذه المسرحية ذات الفصول الأربعة. إنك لتجد التململ والأسى المميزين للروح السلافية، وشعورًا ما بعدم الأمان والفوضى والألم والخمول والميل للأحلام. إنها مسرحية تنطوى على نبوءة : إذ تتكهن بالعاصفة وتفسرها"(٥٢). وهذه إشارات إلى الروح السلافية التي شجعها بتويف نفسه، وسوف تصبح مستوطَنة.

ورأى بتويف أن شخصيات تشيخوف – بالرغم من كل تفاهتها – كانت أقل مبالغة من مثيلاتها لدى دوستويفسكي Dostoevsky، تلك الشخصيات التي أتت عليها نار من الداخل. وهو يرى أن النورس لم تكن دراما الواقع؛ بل محاكاة لقدر الفنان. إنها تشبه ست شخصيات تبحث عن مؤلف لبرانديللو Pirandello، إذ تقدم مشكلة الإبداع الفني، لكن تشيخوف مع ذلك مارس :

الحدس وليس التحليل اللاتيني، اللاشعور لدى الروح السلافية. وفي دنيا الإبداع الفنى، نجد الجنس البشرى خالدًا حرًا، أما في حياته اليومية فإنه محدود مقيد محتوم عليه قدر الموت [...] فهل يمكن للفنان الذي يعزله فنه عن الآخرين أن يحتمل محبتهم؟ إن الفن صليب يفرضه الله ورسالة يأتمنها الله لدى من يختار. وتعلن البطلة أن الفن غذاؤها، وهو ما يسمو بها إلى آفاق لا تدرك، حيث تهرب من ضربات القدر (٥٣).

من الواضح أن بتويف توحد مع نينا في هذا المفهوم السامي لعزلة الفنان وتساميه. وقد رأى معظم الباريسيين أن أهمية المسرحية تكمن في لودميلا Ludmilla، فقد "جاءت بما يلزم لتجسيد هذا السراب من تعاطف جرىء وغياب للجهد"، لكن القليل منهم اهتم بهذه "الرومانسية المفرطة" (٥٤).

عندما زار مسرح الفن بموسكو باريس في ديسمبر ١٩٢٢، وعرض بستان الكرز في الشانزليزيه، قال بتويف لهيبرتوت Hebertot: "إننا أبناء ستانسلافسكي Stanislavsky، أبناء ضالون متمردون دائمًا، لكننا فخورون بمحبته"(٥٥). ومع ذلك، وجد بتويف نفسه في دهشة شديدة بسبب فوضى تركيب الحركة المسرحية *mise-en-scene's(٥٦)، وذلك عندما تذكر أنه في عام ١٩٠٤ كان قد رأى العرض الأصلى كنموذج للواقعية التامة. وربما أقنعه ذلك، بجانب بعض الاعتبارات التجارية، بأن يمتنع عن إخراج أعمال تشيخوف الأثير لديه لعدة سنوات.

لم يقرر بتويف فجأة أن يقدم الشقيات الثلاث في خلال أسبوعين مع فرقة لم تعرض قط لتشيخوف إلا عام ١٩٢٩ بعد سلسلة من الإخفاقات. وأوحت القراءات الأولى للممثلين في نص من ترجمة رودولف دارزان Rodolophe Darzan بالملل والرتابة القاتلة، بما أدى إلى حذف أكثر من المعتاد، تتراوح من عبارة إلى نصف الصفحة. وكان أول ما حذف الخطب المطولة حول المستقبل، وربما أراد بتويف أن يقلل من عامل المستقبل المؤجل، وربما كان يسهل الأمر لجان ديد Jean D'yd الذي مثل دور فيرشنين، وهو الأكثر عرضة للاختزال الشديد، وذلك لضيق الوقت.

وتمت البروفات على عجل في جو متوتر، كما أضاف المخرج الشروحات، وزاد من الارتباك بإصراره على :"لا تمثل بحزن ولا تمثلوا الدراما"(٥٧). وخشى الممثلون سقطة أخرى، فعملوا بتركيز وبحماسة لا نظير لهما. وتوضح ابنة بتويف قائلة: "وبعد ذلك كان على المرء أن يكون قادرًا على عرض الأسى المميز لمثل هذا الوجود المتأزم والمدمر، كما في حالة الشقيقات الثلاث لتشيخوف، واللاتى لم يكن لحياتهن غاية سوى إعداد المستقبل للأجيال المقبلة"(٥٨).

كان الافتتاح في ليلة ثلجية في ٢٦ يناير ١٩٢٩ على مسرح الفن أحد أعظم نجاحات بتويف، ويقول: "ولا أزال أتذكر الأثر العميق للشقيقات الثلاث على الجمهور... وأعترف بأن مثل هذه الفرقة ومثل هذا التفسير لن يريا مرة أخرى في فرنسا"(٥٩). وامتدح أندريه أنطوان André Antoine – المحارب القديم للحركة الطليعية الطبيعية – المسرحية في يومياته؛ كونها "عرضًا عميقًا، ومن أهم العروض في المسرح الفرنسي الحديث، ففي هذا العرض شاهدت ما لم أشهده قط في فرنسا حتى الآن. حركة الممثلين وكيفية تركيب المشهد التي تستفيد من كامل فراغ خشبة المسرح وتسمح بمثل هذه الحرية، فكل هذه الأشياء كانت جديدة وحيوية بشكل يثير الإعجاب" (٦٠).

وكان هناك عبث واستخفاف نقدي كالمعتاد، فلا تزال فنيات تشيخوف يُنظر إليها على أنها تخص فئة بعينها، وغير مفهومة للأغلبية. "فكل الشخصيات... تستطرد وتثرثر وتتحدث بشكل غير متناسق لمدة ثلاث ساعات (لوسين ديكافز Lucien Descaves). "إن مسرحية تشيخوف مجرد ملاحظة متراكمة دون بناء، ودون رد فعل للمؤلف، فهي صورة ممتازة لكنها ليست عملاً فنيًا" (جاستون دى باڤلوفسكى Gaston de Pawlowski). "هؤلاء الناس جميعًا مصابون بالعصاب، ويبدون لنا من مستشفى مجانين. كيف يتأتى للمرء أن تكون روحه سلافية؟ (لوسيان دوبك Lucien Dubech)(٦١).

لقد كانت كوكبة الشقيقات الثلاث – مارى كالف Marie Kalff في دور ماشا، وماريا جيرمانوفا Maria Germanova في دور أولجا، ولودميلا بتويف Ludmilla Pitoeff في دور إيرينا – هى التي عملت على نجاح العمل. فمشاعرهن متداخلة متناسقة، واللكنة الروسية للاثنتين الأخيرتين أسهمت بالكثير في خلق الجو المناسب. ويرى بتويف أنه كان هناك تفسير سرى لهزيمة الشقيقات، فقد كن يفتقدن للحيوية بسبب القصور الفسيولوجى الموروث عن أمهن، التي لم تُنتج سوى مخلوقات شائهة متشرذمة منزوعة السلاح سلفًا، فى صراعها مع الواقع. إن مأساة الشقيقات ذوات الطبيعة اليرقية كان من المفترض أن تثرى وتكمل جنس الملهاة السلوكية، وإن كان التمثيل لم يوحِ أو يكشف عن هذه الوصمة الوراثية(٦٢).

لقد مُحيت تمامًا الخلفية الاجتماعية التاريخية الضئيلة التي ترسخت في عروض بتويف لأعمال تشيخوف، فالواقع الجديد كان مبهمًا، فهو صورة عامة لعالم لا يسمح فيه للمجتمع بأن يحقق آماله وطموحاته. وعن فنيات العرض فقد استفاد الإخراج المسرحي من الستائر الزرقاء التي وظّفها عن ضرورة، كما استخدم القليل من الأثاث وتناغم الأصوات الجميلة لإنتاج المؤثرات. في ظل هذه البيئة البسيطة جدًا، نجد الشقيقات الثلاث وهن في صمت شبه تام، وفقط بتركيزهن الداخلي، قد أبرزن عاطفة أسمى بكثير من مشاعر الدموع الرخيصة أو التمثيل المسرحي المصطنع. ورحب النقاد بهذا الكبح للعاطفة، فهم لا يثقون بالهجر الوجداني. وقالت "لوفيجارو" عن جيرمانوفا إنها "تشبه الممثلة الإيطالية إلينور دوسّى في قوتها العميقة المركزة"، أما لودميلا فكانت "مرحة طفولية"، أما كالف "فمدهشة بطبيعتها ووحشيتها وقوتها السرية الغامضة"(٦٣)، وهناك "وجه إيرينا الشاحب ونظرتها المحمومة وظلها الهش الوضاء وصوتها الشجي"، و"حريق ساشا الداخلى القاتل الحزين"، "نبل أولجا الدائم"(٦٤)، وكل ذلك يتوافق مع مزيج الوضوح والتشكك لدى شخصية توزينباخ من تمثيل چورچ Georges و"الطنين الناشز" لبوليت باكس Paulette Pax في دور ناتاشا. ولقد كان بتويف خبيرًا في إظهار الدراما العاطفية من خلال التفاصيل المهمة والأحداث السطحية. وقد صعق كتاب

المسرح الجالسون بين الجمهور دهشة بسبب الأسلوب المتقن المتمكن الذي أدت فيه الأحداث الصغيرة البسيطة في الفصل الثالث إلى اعترافات الشقيقات، وبالرغم من مرور أربعين عامًا على كتابة المسرحية، فإنها ظلت ذات جرأة فنية في دنيا الأعمال المسرحية.

ويمكن تقدير تأثير ذلك فى الذهن الانطباعي من خلال ذكريات جان نبفو ديجا Jean Nepvea-Degas، أحد طلاب مدارس الليسيه، والذي لم يسمع قط عن تشيخوف. فقد تحدث عن المشهد الافتتاحي الذي مرت إضاءته عبر نافذة شفافة ليسقط الضوء على منضدة موضوعة خلف ستائر توحي بوجود حجرة خلفية.

"لقد شعرنا أننا لسنا أمام تصميم ديكور مسرحي، بل في منزل حقيقي لأسرة بروزورف ؛ ولم نعلم شيئًا مطلقًا عنهم، لكننا لم نتخيلهم في صورة غير التي بدوْا عليها في هذا السياق. إنك لتجد منذ البداية شعر الحياة اليومية، ومرور الوقت ساعة بساعة تتداخل مع العادات والاهتمامات والابتهاجات. ويمكن للقارئ الشاب بروست Proust أن يشعر بتلك الصلات الخفية التي تنشأ بين هذا السعي وراء الزمن الضائع، ذى المسارات الملتوية التي يجوب فيها المرء وحيدًا عبر الكتب، وبين الإلهام الذي يأتى من خلال هذا العالم الدرامي العجيب(٦٥).

ظلت المسرحية تحقق "نجاحًا كبيرًا"، وقد أوجز ناقد صحيفة كانديد المشكلة بأن سأل "هل أُعجب الجمهور الفرنسي بالمسرحية؟ لا أعلم. على أية حال، فإن عرضها يعد نجاحًا كبيرًا يسمح للهواة بأن يخوضوا غمار الروح الغريبة"(٦٦). ولم يتقبل الجمهور العادى ندرة الحدث والقيم فى هذا العرض. ولم يخرج بتويف مسرحية أخرى لتشيخوف إلا بعد عشرة أعوام حين أخرج مسرحية حققت نجاحًا بين المثقفين والعامة.

يرجع ذلك إلى تغير الحالة المزاجية في هذا العقد من الزمان. فكانت فرق المسرح تفضل أن يظهر الروس فيها في شكل مغنين من الغجر ينشدون في الأندية الليلية أو مهرجين مثل بالييف Balieff، سيد الاحتفالات في كباريه شوف سوريس

Chauve-Souris. وبحلول منتصف الثلاثينيات، ومع شدة قبضة الفاشية، ومع الكساد العالمى، انخفضت الروح المعنوية الباريسية، وظهر شعور اليأس والألم بجانب الاحتجاجات السياسية بما أدى إلى ظهور الجبهة الشعبية. وفي عالم الفن، لاقت دعوات رومان رولان Romain Rolland وفيرمين جيمييه Firmin Gemier إلى إيجاد مسرح للشعب، ترحيبًا كبيرًا. وانتقلت جماعة المخرجين المبدعين، ومن بينهم بتويف، من هامش الحياة المسرحية إلى مركزها، وأصبحت التقنيات التعبيرية الغامضة للعشرينيات مألوفة عن مسرح الثلاثينيات بعد اختزالها وتخفيض قيمتها نوعًا ما(٦٧).

وجاء النجاح التجاري الكامل والوحيد لبتويف مع أحد أعمال تشيخوف في عام وفاته، فافتتح النورس في ٧ يناير ١٩٣٩ على مسرح ماثورين، وكان افتتاحًا مفعمًا بالمشاعر المأساوية، وإن كان قد أكد الإيمان بالإبداع البشرى الجوهري وقوة الإنسان الأخلاقية. وكان الديكور أبسط منه في ١٩٢١، فكانت منصة ترييليف تحيط بها الستائر الحريرية الزرقاء نفسها، لكن المنصة الأحدث في عرض ١٩٣٩ اختزلت في شكل جذوع شجرتين كرمز، تحلق في حيز أعلى الخشبة(*) Flies. وفي الفصل الثاني كانت حديقة الكروكيت داخلية، والشرفة يغمرها نور الشمس الصيفي، يمر عبر ستائر بيضاء طويلة. هذا التبسيط الجذري كبح المؤثرات الصوتية ذات الصبغة الستانسلافسكية، كما هى الحال في الشقيقات الثلاث، مسجلة موسيقى روسية وأحلّت ألحانًا شعبية مألوفة لدى رواد المطاعم الروسية بدلا من أهازيج الدكتور دورن الرومانسية.

(*) حيز أعلى الخشبة (flies): هو الفراغ الذي يقع فوق خشبة التمثيل، وخلف القوس المسرحي، ولا يراه المتفرجون .

ويستغل هذا الحيز في تعليق قطع الديكور التي تخفض أو تُرفع عند الحاجة. كما يمكن تعليق أجهزة الإضاءة ومصادرها في العوارض التي تخترق هذا الحيز (معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، د. إبراهيم حمادة، ص١٠٣) (المترجم).

ومرة أخرى نجد أن دور نينا الذي قامت به لودميلا يمثل قلب التفسير وروحه، حيث "ملأت العرض بنور الأمل من خلال أصالتها الروحية وإيمانها"(٦٨). واعترف بتويف أنه لا يوجد أبطال لدى تشيخوف، لكنه شبه دور زوجته "بالحوارى الشاب"، وعرض إخراجيًا كل شيء حولها. إنه أحد الأدوار التي تفسرها بجمال ورشاقة مطلقة وعاطفة وقناعة كبيرة. إنه دور يثير أصداءً أرى أنها تجعل الفنان يتوحد مع الشخصية التي يؤديها"(٦٩). لقد كانت شخصيتها في تعارض مع شخصية تريجورين التي أداها چورچ Georges الكاتب الذي قُدِّمَ على أنه عقيم ولا يملك الإلهام الإبداعي. هذا الظمأ المرير والرغبة في تأكيد الذات في علاقة تريجورين مع أركادينا التي أدت دورها جيرمانوڤا Germanova، ثم مارسيل جينيا Marcelle Genia في نبرة مماثلة، كان النتيجة. لقد كانت ذات روعة خارجية، لكنها ضعيفة وتكره كل ما يبدى المشاعر الحقيقية أو الصفاء الروحاني، ولم يشر الصليب الذي على صدرها على تقواها وورعها بأكثر مما أشار إلى نفاقها وخداعها المتأصل. ويقول جان ريتشارد بلوش Jean-Richard Bloch في ذلك "منذ موليير Moliere لم تخف البساطة والبهجة قط مثل هذه القوة" (٧٠).

في هذه المناسبة كانت مجموعة النقاد تهلل بأهازيج المديح الموصولة، فقد أصبح تشيخوف الروسي المفرط من الكلاسيكيين وأعماله من الروائع، ومنحه بنيامين كريمييه Benjamin Cremieux المواطنة الأدبية الفرنسية، إذ يقول :"إن المرء ليشعر بالكمال لمشاهدة النورس، مثلما هى الحال مع أنتيجونى أو بيرينيس". لقد انتقل بلوش إلى وراء الحدود الفرنسية معلنًا المكانة الكونية لتشيخوف قائلاً "إن تشيخوف ربما يفوق برانديللو Pirandello وبرنارد شو Bernard show؛ لكونه الكاتب الأعظم للمسرح في منتصف هذا القرن"(٧١) .

إنك لتجد الجمهور في لحظات من الدهشة والعجب "مع ظهور الحقيقة"(٧٢).

"إن صوت تشيخوف هو صوت [بتويف] : ولن يكون لدينا ممثلون يؤدون النورس مثلما فعلوا، ولتجد البسمات أقرب إلى الدموع، وتجد أهازيج رقيقة

هادئة، وأبحاثًا وتذكرك بموسورجسكى Mussorgsky. واختفت علامــات الـسقم والعمر التي نلحظها فيهم، فقد استعادوا حيويتهم وبراءتهم، ويمثلــون وكــأنهم ملائكة (٧٣).

تم عرض النورس لشهور في مسارح مستأجرة أمام جماهير تقف على حافة الحرب فكانت جادة في تقدير معنى شخصيات تشيخوف. وكان ثمة شــيء غيــر عادى في الإثارة التي تملكت الجمهور الباريسي، كما لو كانوا فقــدوا وســطيتهم واعتدالهم وتوازنهم وفطنتهم النقدية (٧٤).

فى اتجاهه نحو "التجريد الرمزى"، فبتويف – في رأى جورجيــو ســتريلر Giorgio Strehler – فقد "وزنه الدينوى" والواقعية التشكيلية لدى تشيخوف(٧٥). لكن هذا التجريد الزماكانى جاء بالنجاح. وبالرغم من تخوف النقاد، فإن بتويف قد نقــل قوة التوتر الدرامي المركز العميق لدى تشيخوف بكل رقة تلقائية وقناعة واحترام. وتحدث إدموند سى Edmond See عما مس المتفرج من شعور بالأسى العميق(٧٦). وأوضح لون بو Lugne-poe أن هذا المسرح كان جديدًا بالنسبة إلى جمهور اعتــاد على النجوم من الممثلين المشاهير الذين يمثلون بخطابية وحماسية، وكيف لبى هذا المسرح نداء أنطوان Antoine بإيجاد منهجية جديدة في المنظــر المــسرحي(٧٧). وعلى العكس تمامًا من المسرح الفرنسي فإن التنغميات الطبيعية التي تبدو ألا لون لها قد حققت الهدف. ولسوف تلتقي المشاعر والأحاسيس الروسية والفرنسية علــى أرضية من الدقة والفطنة.

الفصل التاسع

أمريكا تكتشف تشيخوف (الولايات المتحدة ١٩٠٠ – ١٩٤٤)

أبغض تلك المسرحية التي بها طائر محتضر وقد حط على النافذة لينعق صائحًا: "أنا العنوان، أنا العنوان، انا العنوان".

نويل كوارد[١] Noel Coward

في تعليقه على النورس لفرقة لانتس.

بحلول العشرينيات كان مصطلح "تجارة العرض" في الولايات المتحدة يعني تمامًا المسرح الاحترافي. وكان نظام النجومية قد ترسخ، وأخذ مسرح برودواى Broadway التجاري يزدهر، ذلك المسرح الذي يتحكم فيه المديرون ذوو القوة والسلطة. ولم يكن هذا المناخ ليسمح بغرس تشيخوف في هذه التربة.

نشرت مجلة الطالب التي تحمل اسم "بيل كورانت" الترجمة الأمريكية الأولى لمسرحية حديقة الكرز لتشيخوف عام ١٩٠٨، وكما يوحى العنوان تجد معالجة حرفية جدًا قام بها ماكس ماندل Max Mandell، وهو معلم روسي. وظهرت مسرحية الدب في العام نفسه، وفي عام ١٩١٢ ظهرت المجموعة المسرحية الأولى – بصبغتها الإنجليزية– لتضم الخال ڤانيا، وإيڤانوڤ، والنورس، وأنشودة البجعة، والتي كانت مملوءة بالأخطاء وببعض إساءات القراءة من جانب ماريان فيل Marian Fell. ومنذ هذه اللحظة، ظهرت ترجمات جديدة لمسرحيات مفردة كل عام تقريبًا، لكنها استعصت على العرض المسرحي بسبب ثقلها وغلظتها. وقالت مجلة نيشن Nation[٢] عن دراما تشيخوف إنها مملة لا هدف لها، مملوءة بالأفعال غير ذات الدافع. وتعلق إحدى الدوريات التجارية – التي

تخاطب كتاب المسرح الواعدين، والتي قيمت الإمكانات التجارية للمسرحيات الجديدة – قائلة في نقدها لمعالجة بستان الكرز ومسرحية الكاتب الدرامي:

إنك لتجد بدلاً من الحبكة مجرد تصوير لظروف خاملة، وبدلاً من الحكاية تجد اهتمامات غير مترابطة بين كثير من الأزواج من العرائس... وكل ذلك يعكس عجز الكاتب أكثر مما يعكس أنه محب معاصر للدراما... وهذا يخالف المنهج الدرامي. ومن المؤكد أن الهاوي الأمريكي سيهتم بالسخف إن أقدم على عرض هذا الهراء على مدير مسئول عن الإنتاج (٣).

في واقع الأمر، كان كثير من الهواة الأمريكيين ينطلقون نحو حركة تقدمية للمسرح الحديث و"الدراما الفنية" لإبسن وتشيخوف وشو، والتي "لم تُمنَح متسعًا مسرحيًا كبيرًا"(٤). وأصرت حركة المسرح الصغير – التي ظهرت قبل اندلاع الحرب العالمية الأولى بوقت قصير، والتي تعبر عن رؤيتها عبر "مجلة الفنون المسرحية"– أصرت على برنامج جديد، وهو: محو نظام النجومية، واستبدال نموذج الفريق الجماعي به، والإخراج المبسط الزخرفي الملائم، وتنمية بناء جديد من الدراما الشعرية، وخلق انفصال حاد بين المسرح التجاري ومسرح الفن الاحترافي الجديد. ولتحقيق هذه الغايات ولعرض أفضل أعمال كتاب المسرح الأوروبيين على جمهور نيويورك؛ أُسِّسَت فرقة ميدان واشنطن وفرعها نقابة المسرح.

ظلت أعمال تشيخوف غريبة على خشبة المسرح الأمريكى، باستثناء الدب (١٩١٥)، والنورس (مايو ١٩١٦) من ترجمة فيل Fell، حيث عرضتهما فرقة ميدان واشنطن على مسرح باند بوكس فى نيويورك. ولقي برنامج الدراما الجديدة – الذي ضم يوجين أونيل Eugene O,neill ، والذي قدمته فرقة الممثلين– استحسانًا حماسيًا شديدًا، لكن عند عرض تشيخوف، كانت النتيجة كارثية، لأنهم "كهواة كنا نمثل في شبه ظلام"(٥)، كما يتذكر لورنس لانجر Lawrence Langner. وتفاقم الأمر مع صحيفة تريبيون في نيويورك بتعليقها النقدي، إذ قالت إن العقلية الروسية

لا تشترك في شيء مع تلك الأمريكية. "إنك لتفقد صبرك تجاه أناسها، وتشعر أن مجرد اعتياد هذه الأحاسيس سيمحو كل التعقيدات... لكنك بعد الفصل الأول تجد المسرحية وهي ترتدي السواد خشية أن ينسي الجمهور أن تراجيديا الروس هي التعاسة المطلقة... إن الشخصيات تستمتع استمتاعًا روسيًا محض بكونها تعسة كئيبة"(٦).

والحقيقة أن مسرحية تشيخوف كان بها الكثير الذي يمكن للأمريكيين معرفته، فهناك إحساس بالأراضي الشاسعة الممتدة ذات الفراغات الضخمة بين الكتل السكنية، والموارد غير المحدودة التي منحتها الطبيعة للبشر شريطة أن تحرر نفسها من العبودية المادية والنفسية، وفتور النفسية الإقليمية، وأسطورة المدن الكبيرة الجذابة، وقراءة الجو النفسي كزخم مزاجي. كان لهذه الصلات وما ماثلها تأثير جوهري – وإن كان غير محدد – لتشيخوف في المسرحيين الأمريكيين، وذلك منذ منتصف العشرينيات حتى الخمسينيات.

وانتقد محرر "فنون المسرح" شيلدون شينى Sheldon Cheney النزعة الإقليمية لدى المسارح الصغيرة وافتقارها إلى جاذبية العرض للتجوال خارجيًا، حيث تشدد على جذور مجتمعية وموضوعات محلية. ونظر إلى مسارح الفن ذات الأسلوب الأوروبي – والتي يديرها المدير الفني(*) Artist Director – على أنها هي الحل(٧). ثم أخذ الصحفيون تدريجيًا يلمحون بأن مسرح الفن بموسكو قد يكون نموذجا للإصلاحات الخاصة بالمناظر المسرحية. وفي عام ١٩١٣، ذكرت إحدى الكاتبات في مجلة الدراما أن "مسرح النورس بموسكو" مسرح مدعوم نموذجي، وإن كان لا يزال انطباعيًا في أسلوبه، وقد أعجبت جدًا باقتباسات المسرح لبعض

(*) المدير الفني Artistic Director:
هو الشخص المسئول عن السياسة الفنية للمسرح أو الفرقة المسرحية، بما في ذلك اختيار المسرحيات التي سيتم إنتاجها.
كتاب " المرجع في فن الدراما" جون لينارد، وماري لوكهارست، ترجمة محمد رفعت يونس، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٦ ص، ٤٣١ (المترجم).

الروايات الشهيرة [٨]. وأصر معلق آخر روسي الجنسية أن "مسارحكم الصغيرة يمكنها تعلم الكثير من مسرح الفن بموسكو أكثر من أي مسرح آخر في العالم"[٩]. وعندما أُعلن عام ١٩٢٣ أن مسرح الفن بموسكو سوف يزور الولايات المتحدة، رحبت حركة المسرح الصغير بهذا الخبر باعتباره زيارة للمعلم المنقذ الذي ستنقذ آراؤه ودروسه المسرح الأمريكي من غلظته وابتذاله.

ولم يكن في نية مسرح الفن بموسكو الوعظ، إذ قصد ستانسلافسكي أن تحسن هذه الجولات مالية المسرح وماليته الخاصة، ليعزز الفرقة الناشئة بممثلين كبار كانوا قد عادوا من منفاهم الاختياري في براغ، وأيضًا لتجنب الجلبة في مسرح موسكو بسبب الإصلاحات الإدارية السوفيتية. وعندما طاف مسرح الفن بموسكو الولايات المتحدة، كانت الشقيقات الثلاث وبستان الكرز (واللتان مثلتا ثلث العروض في الموسم الأول) من بين ريبرتوار الفرقة، وفي الموسم الثاني نجد الخال ڤانيا وإيڤانوف، بالممثلين أنفسهم الذين ابتكروا هذه الشخصيات في العروض الأولى (ولم يوافق ستانسلاڤسكي على الظهور على خشبة المسرح إلا لزيادة الإيراد). كانت هذه الإحياءات لعروض مضى عليها عقود، محط الأبحاث المسرحية الأخيرة؛ كما لو كانت ميراث أسرة تم الحفاظ عليه بشدة وعرضه للغرباء، فهي روائع الطبيعية النفسية التي أكملها ستانسلافسكي، لكنه فاقها بكثير. وكتب ستانسلافسكي إلى نميروڤيتش من برلين حول الجولة الأولى في سباقهم، وأخذ ينعى عدم مواءمة هذا الريبرتوار البالي، وقال: "عندما أعرض المشهد الذي يودع فيه الضابط ماشا في الشقيقات الثلاث، ارتبك، فليس ثمة شيء نبكي عليه، فهذا ضابط يرحل وسيدة تمكث في مكانها. إن تشيخوف لا يبهجني"[١٠].

مع ذلك كانت مسرحيات تشيخوف تروق الذوق الأمريكي، فالمسرح الأمريكي له تقاليده في التمثيل الواقعي الهادئ (وهنا نذكر: جوزيف جيفرسون Joseph Jefferson ، ومسز فيسك Mrs Fiske ، ووليام جيليت William Gillette)، وهو مسرح يمتلك مؤثرات مسرحية غارقة في الصبغة الطبيعية، والتي تؤديها التقنيات الحديثة حسبما

يمارسها بيلاسكو Belasco. وقد يرفض الجمهور الأمريكي عروض مسرح الفن بموسكو لأندرييف Andreev أو هامسون Hamsun لكونها بعيدة جدًا عن اهتماماتهم، إلا أنهم يتجاوبون فورًا مع الغنائية الهادئة لتشيخوف. بل إن نهاية بستان الكرز نفسها كان ينظر إليها كنظير لصور مغادرة الوطن القديم بعد الحرب. لكن مَن الجمهور الأول في أمريكا لمسرح الفن؟ يرى ل. م. ليونيدوف L. A Leonidov – مدير أعمال مسرح الفن بموسكو– أن هذا الجمهور كان يضم:

أولاً : إخواننا السلاف القليلين واليهود الروس، والمهاجرين البواكر لأمريكا الهاربين من كل أنواع القمع في روسيا.

ثانيًا: المتحذلقين الأمريكيين، وهم العنصر الأقل إخلاصًا.

ثالثًا: المشاهدين المحبين لنا، وهم الممثلون الأمريكيون والمخرجون. لقد جاءوا إلينا كما لو كانوا ذاهبين إلى الجامعة(١١).

ولم يكن أهل المسرح ولا الباحثون عن البهجة المسرحية على دراية باللغة الروسية، ومع ذلك فقد أذهلهم التمثيل الرائع والتحول الذي اكتسبه تشيخوف عند نقله من الورق إلى المسرح بهذا الشكل المكتمل. ويؤكد ألكسندر ولكوت Alexander Woollcotte – الناقد اللاذع الحاد– لصحيفة هيرالد Herald في نيويورك "أن ذلك الخمول لدى كل عرائس تشيخوف يحير الذهن الأمريكي الكليل ويثير مضايقته"(١٢). لكن هذا الخمول كان لغة خاصة للحس بين المثقفين الذين يتأثرون بالمزاجية السلافية." ويستعيد مراسل صحفي بعد ذلك إحساس جيل كامل: "في هذه الأيام الجميلة الماضية في العشرينيات، كنا نحتضن بقلوبنا تشاؤم الروس الذين كانوا يفقدون شهرتهم في روسيا نفسها"(١٣). لقد ذرف جون دوس باسوس John Dos Passos سيولا من الدموع على بستان الكرز. "هذه الأحاسيس تقاطعت مع القناعة الأمريكية بأن كل ما هو أجنبي فن"(١٤).

وجاء التشاؤم الملحوظ في الأدب الروسي متناقضًا جدًا مع تفاؤل أمريكا في عصر الجاز، وبسبب غرابة الأسماء الروسية أيضًا، نجد أن هذا الأدب كان يثير الصخب بين غير ذوى الخبرة. فهناك مبغضو الفنون المحافظون على القديم يسخرون من تشيخوف، وهناك المتحذلقون المتباكون عليه، وكلاهما وجد صعوبة في إدراك أن تشيخوف كان ذا إطلالة كوميدية. ودهشت نقابة المسرح لاكتشاف هذا الوجه الكوميدي، وعلقت:

لو أن كل العروض الأمريكية لهذه المسرحية تمت في ظلام كئيب، فإن الروس هم الذين أضاءوا الأنوار وجعلوا الجمهور يرى ما كان يحدث. فقد كان هذا حدثًا شديد الثورية في دوائر الفن المسرحي الأمريكي، حتى إن أبرز فناني الديكورات بدءوا يظهرون ميولاً انتحارية (١٥).

إن رغبة ستانسلافسكي في إضاءة وجوه الممثلين كانت تتغلب دومًا على الإضاءة العامة للفراغ المسرحي.

واقتبس الأمريكيون بكل سرور أسلوب مسرح الفن في تناول أعمال تشيخوف؛ لأنه لم يكن لديهم أسلوب راسخ نحوه. ويرى ستارك يانج Stark Young عند تحليله لأثر مسرح الفن بموسكو أن:

"بعض الممثلين تفوقوا على أنفسهم بوضوح، لكن ذلك كان ذا أهمية ضئيلة. فكل ما كانوا يفعلونه كان يبدو بشكل جيد وفي مساره الصحيح. لقد رأيت على خشبة المسرح تصوير شخصيات تشيخوف، متشككة ومترددة ومثيرة للأسى، منضبطة وحادة. لقد رأيت فن تشيخوف الحقيقي، إنه غريب متدفق، مفعم بالإنسانية المرتجفة والخلط المثير للشفقة للتراجيديا والكوميديا والتوافه والجروتسك. لقد شهدت الشبه بين منهج تشيخوف وشكسبير... ومن هذا الفن الواقعي الحديث لاحظت أشياء تصدر أيضًا عن شكسبير؛ وهي الإثارة المأساوية،

والجمال المثير للشفقة، والمودة المرحة، ومنطق العاطفة المحير، والرهبة التي تنبع من الشعور بالجمال"[١٦].

وأوضح يانج Young أن أمريكا لديها ممثلون بارزون مشهورون مثل الروس، لكن تأثير الفرقة الروسية هو ما كان بارزًا، وقد ذكر ذلك للأمريكيين وكأنه فارس فرقة وقائدها، تعمل لسنين تحت قيادته، "ولديها حياة عرقية أو جماهيرية تمدهم بفكرهم ومعتقدهم" (ولم يكن يعلم التصدعات الداخلية التي تُمزق الفرقة التي يتكون نصفها من القدامى والنصف الآخر من الشباب). ولقد نظر إلى تشيخوف الذي قدمه مسرح الفن على أنه العلامة المميزة للتفوق المسرحي، فإن قرأ الإنسان مقالات يانج النقدية في العقد ونصف العقد التاليين، وجد مسرح الفن بموسكو معيارًا للمقارنة لا يتغير. وفي عام ١٩٢٩، أخذ يسأل "كيف يفشل أي إنسان يفهم قيم مسرحيات تشيخوف في أن يلحظ أن الفصل الأخير في مشهد الشارع... كان فارغًا ومفتعلاً"[١٧]. ويذكر أن مسرحية دبيك لهابيما Habima هي أفضل عمل عُرضَ منذ عرض مسرح الفن لبستان الكرز، وأن ماى لانفانج Mei Lanfang يمثل ذروة التفوق منذ عروض تشيخوف على مسرح الفن بموسكو، ويوبخ مسرح الأولدفيك Old Vic لعدم وجود رسالة فنية له مثل رسالة مسرح الفن.

بل قبل وصول الروس تجد مسرح نيبورهود – وهو تابع لمستوطنة شارع هنرى في حي المهاجرين– وقد نظم الأمر في عام ١٩٢٣ لممثليه ليدرسوا مع ريتشارد بولسلافسكي Richard Boleslavski – أحد أعضاء مسرح الفن السابقين والاستوديو الأول به – ولم يُدخل بولسلافسكي عناصر من منهج ستانسلافسكي (الطريقة) فحسب، بل أخرج مسرحيتين من ثلاث مسرحيات عرضها مسرح نيبورهود عام ١٩٢٣. وقرر كثير من ممثلي فرقة مسرح الفن البقاء في الولايات المتحدة، منهم ليو Leo ، وباربرا بولجاكوف Barbara Bulgakov (اللذان عرضا النورس في نيويورك عام ١٩٢٩)، وأكيم تاميروف Akim Tamiroff ، وفيرا سولوفيوفا

Vera Soloviova، وماريا أوسبنسكايا Maria Ouspenskaya ، ومايكل تشيخوف Michel Chekhov، وأندريوس چيلنسكى Andrius Jilinsky، والذين وصلوا بعد ذلك بسنوات قليلة. وقد كانوا شغوفين ومهتمين بتوفير سبل المعيشة، لكن المسرح التجاري لم يُقدرهم، فاتجهوا إلى التدريس لتحقيق ذلك(١٨). وربما تعرضوا لستانسلافسكي بقدر محدود وللحظات معينة من تطور أفكاره حول التمثيل، لكن هذا لم يكن نمطهم. لقد زادت قيمتهم التدريسية – سواء طوعًا أو كرهًا – لقربهم من الدين، ومحاولتهم – بخبرتهم – نقل الحقائق كما لو كانت مقدسة. هذه القداسة الذي فسرها ستانسلافسكي بكل سلاسة؛ كانت مسرحيات أنطون تشيخوف. وكان عرض هذه المسرحيات بمثابة استعارة لشهرة مسرح الفن بموسكو وبريقه.

يمكن رؤية النتائج الأولى للمواجهة مع مسرح الفن، وذلك على مسرح الريبرتوار المدني لإيڤا لوجالين Eva Le Gallienne، فموسمها الأول (١٩٢٦) قدم العرض الأمريكي الأول للشقيقات الثلاث وسيدة الحانة لجولدونى Goldoni (وقد قدم مسرح الفن هاتين المسرحيتين)، ثم بستان الكرز(١٩٢٨- ١٩٣٣، وقامت بدور رانڤيسكايا المهاجرة آلا نازيموڤا Alla Nazimova، والنورس (١٩٢٩). وقد كانت لوجالين ممثلة واسعة الثقافة والذوق، وتقرأ الروسية وتترجم المسرحيات بنفسها، وشديدة الإعجاب بدوس Duse وكوميسارزڤسكايا Komissarzhevskay وكأنهما قديساها الحاميان. وعلقت على المسرحيات مشددة على الحاجة إلى فريق تمثيل له بعد إنساني، وكانت تلك التعليقات تنبع من رؤية ثاقبة. على سبيل المثال، لاحظت لوجالين أن ماشا وڤاريا لتشيخوف كانتا ترتديان سوادًا كاملاً، وتقول:

في الرسم فقط تجد اللون الأسود في موضع ما على اللوحة، وكذلك تشيخوف في مسرحياته تجد دومًا هذه اللمسة السوداء على إحدى شخصياته الأنثوية. ويبدو أن ذلك يبرز الشخصيات الأخرى بشكل عجيب، ومن زاوية رؤية المخرج فيعد ذلك محيرًا جدًا؛ لكنه من الحق أن لبس الأسود مظهر خارجي يدل على حال الذهنية من الداخل، وبخاصة إذا ما ارتدته سيدة شابة..."(١٩).

ولسوء الحظ نجد أن طموحات لوجالين – بوصفها مخرجة ومنتجة – غالبًا ما تفوق قدراتها، وإن حاولت محاكاة صور مسرح الفن بموسكو وإيقاعاته، لكنّ ممثليها لم يكونوا منسجمين، وكانت إنجازاتها مثيرة للإعجاب. ويرجع ذلك إلى حُسْن نيتها أكثر منه إلى براعتها الفنية. لقد قدمت قراءات وليست تفسيرات، ومع ذلك امتدحها النقاد الذين رأوا أن نتاجها ليس بالأصيل، حيث امتدحوها لمحاولاتها، وكان لتشيخوف الذي قدمته تأثير قوى فى الجمهور غير الناضج فنيًا. وقد قرأ إيروين شو Irwin Show بستان الكرز ولم يعجب بها قط، لكنه عندما شاهد عرض لوجالين للمسرحية – وكان في السادسة عشرة من عمره – انبهر قائلاً: "لقد بهرت بما رأيت على خشبة المسرح وآمنت بالمسرح منذ ذلك الحين"[٢٠]. لقد كانت الصفوف المزدوجة الواقفة في حجرة الانتظار أمام مسرح الريبرتوار المدني لا تضم أولئك الذين نراهم في مسارح برودواى Broadway الراقية، بل شبابًا بالعشرات، أقبلوا بوجوه جادة متأبطين كتبهم... وهم الذين لا يمكنهم دفع خمسة دولارات ونصف الدولار لمقعد المسرح، ولا بد لهم "أن يتدبروا بحكمة كيف ينفقون الدولار الواحد" (كما كانت تلك الطوابير تضم جماعة كبيرة من المخنثين والشواذ الذين عشقوا لوجالين لذيوع شهرتها كمنادية بعدم التزمت الجنسي)[٢١]. هذا الاهتمام الحماسي الفريد كانت تفوح منه رائحة التسامي والجدية، والتي ستميز تشيخوف دائمًا.

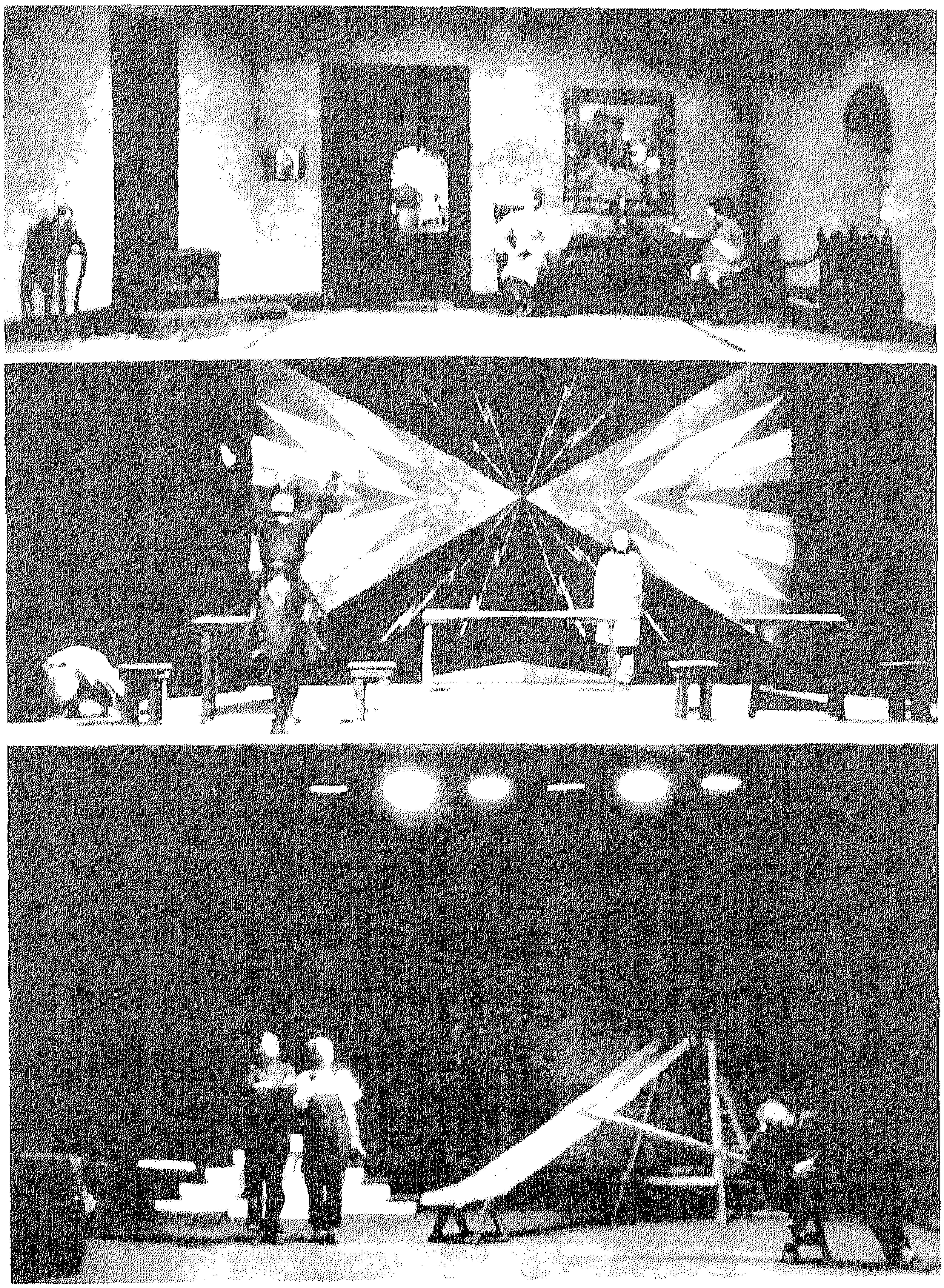
وبسبب التزام لوجالين بجدول الريبرتوارالحقيقي، لم يشاهد عروضها سوى المخلصين المهتمين بالأمر. ولم تستطع أعظم نجاحاتها التي كانت تعرض ثلاث مرات أو أربعًا أسبوعيًا في البداية، أن تنافس المسارح التجارية. فتجد بستان الكرز التي بدأت بأربعة وستين عرضًا، والتى بيعت جميعها في الموسم الأول لمسرح الريبرتوار المدني، لم تُعرض سوى مرتين في الموسم الثاني، فمجموع عروضها في المواسم الأربعة كاملة لم يتعدَّ المائة وثمانية عروض[٢٢].

لقد كان المسرح الأكاديمي ملتقى أكثر جرأة في استكشاف تنوعات تشيخوف، ففي عام ١٩٢٨ عرضت هالي فلانجان Hallie Flanagan الخطوبة على مسرح ڤاسار التجريبي بثلاثة أساليب، هي: الواقعي، والتعبيري، والبنائي. وربما كان مفهومها عن الواقعية ساخرًا؛ لأن ديكور المزرعة الروسية كان يشبه الغرفة الفارسية المطلة على كنيسة القديس بازيل من خلال نافذة ذات قضبان حديدية. أما التعبيرية فكانت تعنى صراع الألوان، وإيقاع نبض الأصوات والحركة الحادة التنميط، والتركيز على لوموف المقنع المُقدر له أن ينهار أمام ناتاليا، رمز الهيمنة والتتبع. أما النسخة البنائية فكان ملهمها هو مايرهولد Meyerhold، حيث أزيح الستار والأثاثات الصندوقية لتكشف عن خشبة مسرح تنسكب على الجمهور مُلقى عليها مناشير ومراجيح وسلالم ومعدات لاعبي الأكروبات المحترفين. وتقول فلانجان ساخرة: "إن الجمهور يقبل الواقعية، ويتململ من التعبيرية، لكنه يقبل تمامًا وبصخب على قلب البنائية، والتي تثبت التجربة أنها تتسق أكثر مع عصرنا"(٢٣).

لقد أنصتت فلانجان – التي أصبحت بعد ذلك مديرة مشروع المسرح الفيدرالي– إلى الصرخة الخلفية في المسرح الأوروبي، بل كانت تنشرها بحرية في الجامعة. لكن في مسرح المحترفين ظل تشيخوف وسيلة راقية متعالية لا تُدرك للممثلين الطموحين. ويبدو أن ما لاحظه النقاد ونقلوه من عروض لوجالين هو انطباعات العروض الفردية. ويرى بروكس أتيكنسون Brooks Atkinson أن نجاح عرضها بستان الكرز "يرجع إلى وجود نازيموڤا Nazimova في طواعيتها ورشاقتها كغصن السوسن في دور البطولة"(٢٤). كما أن شخصية تريجورين التي جسدها الممثل اليهودي الأوروبي العظيم جاكوب بن أمي Jacob Ben Ami جعلت النورس تصخب بنفس دقات القدر الحزين"(٢٥). أدى هذا المديح بجِدْ هاريس Jed Harris إلى القول بأن تشيخوف يمكن أن يكون معرضًا للهجوم، وقد أخرج في يناير ١٩٣٠ مسرحية الخال ڤانيا على مسرح كورت، وقوبلت المسرحية بترحاب.

لقد كان الاختيار طريفًا، فهاريس Harris، الذي بنى اسمًا له كمنتج للعروض السريعة الوقع الصاخبة، مثل: برودواى، والصفحة الأولى، والأسرة الملكية، قد أعلن لتوه عن اعتزاله. وكانت المؤسسة النقدية تنظر إلى تشيخوف كونه يفيض بالكآبة السلبية، فتعجبت من الصلة بين العارض الأمريكي والمؤلف الروسي، لكن فطنة هاريس بشأن شباك التذاكر هي التي ميزت ثانيا هذه المرة عن أعمال تشيخوف التي عرضتها لوجالين أو بولجاكوف Bulgakov وباقي حواريي مسرح الفن. لقد قدم التنوع (...) والحيوية من خلال سلسلة لا تنتهي من التلميحات والملاحظات الدقيقة الذكية (٢٦). وتجنب الرتابة المسترخية التي طالما ميزت المسرحيات الروسية في نيويورك (وبعد اثنى عشر عامًا، كان ستارك يانج لا يزال على حق في أن يشكو من أن عرض تشيخوف بالإنجليزية دائمًا ما يعانى نوعًا من البطء، وكان لا بد أن تكون بطيئًا عند عرض أفكار فلسفية)(٢٧)؛ ولذلك حاول هاريس بشدة أن يوجد لمحات كوميدية ليعوض ذلك الملل.

وكان فريق التمثيل متنوعًا: فقام أوسجود بيركنز Osgood Perkins – الرائد النشيط المنضبط – بأداء دور أستروف، وقد تخصص بيركنز في أدوار المحتالين ذوى الأحاديث السريعة، وكذلك في أدوار العشاق الرومانسيين أصحاب الأناقة، وقامت ليليان جيش Lilian Gish بدور إيلينا، وكانت قد فقدت بريقها في هوليوود. أما والتر كونولى Walter Connolly – وهو أحد أعمدة نقابة المسرح – فقد ركز تفكيره في إظهار كراهية ثانيا، فى حين قام يوجين باورز Eugene Powers بأداء دور البروفيسور بشكل كاريكاتيرى. وقد أسند دور تيلجين للممثل الإيطالي إدواردو سيانيلى Eduardo Ciannelli – المتخصص في شخصيات العصابات الشريرة – وكان إسنادًا غير ملائم. ومع ذلك نال هاريس المديح لأنه وفق بين هذه العناصر المتنافرة، وحقق أسلوبًا شخصيًا خاصًا.



(١٨) تجريب هالي فلاناجان للأساليب: عرض الخطوبة، جماعة ڤاسار ١٩٢٨. في الأعلى، الرؤية الواقعية. في الوسط، الرؤية التعبيرية. وفي أسفل الرؤية البنائية.

(١٩) عرض بستان الكرز لـ إيـڤـالي جالين. آلا نازيموڤا في دور رانيفسكايا، هارولد مولتون في دور تروفيموف في الفصل الثالث. ديكورات وملابس ألين برنستان، مسرح سيفيك الريبرتوارى المدنى ١٩٢٨.

من الواضح أن تشيخوف على مسارح برودواى كان في الأساس فرصة لعرض المواهب الفردية - كما يرى البعض - فتتذكر ليليان جيش أن چورچ چان ناثان George Jean Nathan قال لها أن تخرج من مسرحية ثانيا لأن دورها ستطغى عليه سونيا في مونولوجها الأخير، وقال: "إنها ستمسح بك البلاط"[٢٨]. ويبدو أن ناثان - وهو أكثر النقاد الأمريكيين سخرية من الآخرين- لم يقرأ المسرحية قبل ذلك قط، وكان يعلن نفاد صبره من "الدراما الروسية، حيث خشبة مسرح يشغلها ميشكا ڤاسلينافيتش كلوجلوسفيتلوف Mishka Vaselenavitch Klooglosvetloff بشكل مبهم وعجيب - وهو بروفيسور متقاعد... ثم تجد تجميعة محيرة جدًا ومتنافرة تضم بشكين Pishkin، وبوروباتكين Boropatkins، وسيرجيوس فودكاروف Sergius Vodkaroff، وأبريزكوففيتش Abrezkoffivichs، وأولثيدورز Olthidors، وأسماء مماثلة كثيرة، وجميعهم ذوو شوارب ولحى"[٢٩].

وسيبقى تشيخوف دائمًا للفن الشعبي والتسلية التنويرية، وذلك حسب رؤية البرنامج الذي ألقى بقفاز المنازلة لأولئك الذين سيقاومون تجربة هاريس Harris. وكان هذا المقال الذي قدمته روز كايلور Rose Caylor - روسية الأصل وزوجة بن هشت Ben Hecht والتي ترجمت المسرحية واقتبستها - يرمي إلى تفسير تشيخوف لمن لا يزالون جهلاء: فهناك عبارات مثل "جميل ومتشرزم وإيجازى"، و"موضوع ضئيل رمادي حول سعى الإنسان وراء ما لا يدرك"، كل هذه العبارات كانت تصور تشيخوف في صورة فسيفسائية، فهو جدير بالإعجاب، لكنه رقيق أثيري. ولقد زينت كايلور Caylor المسرحية وعملت على تناغمها حتى لا يستاء الجمهور من التصرفات الغامضة، فأبرزت غندرة أستروف وغرابته بأن جعلته أكثر صمتًا، وقللت من إلحاح ڤانيا على إيلينا، ولم تجعلها تعترض بشدة على بدلة أستروف، وملأت لحظات صمت الشخصيات، حيث كانت تثير ضيقها لأنها لحظات مربكة محيرة. بل إن كلمات سونيا الغامضة الأخيرة "سوف نستريح" قد أذيبت في دفقه عاطفية، إذ تقول:

سوف نسعد لأننا سنملك كل شيء... فهناك حقول القمح وزهـور الـذرة الزرقاء – وغابات الربيع أمامنا وأحباؤنا... ومن أحبوننا... ومن لم يحبونا فـي هذا الوجود (تجهش فجأة بالبكاء) إنهم سوف يحبوننا... ويريـدوننا بجـانبهم... (تبكي بشدة وألم. وهذه هي المعاناة التي سوف تتحدث بها في ذلك المستقبل إلى الله. هذه هي الحقيقة، ولذا فهي تبكي)(٣٠).

ويبدو أن هذه التنقيحات والتعديلات المبكية قد جعلت المسرحية مقبولة لدى الجمهور؛ لأن هذه "البانوراما من الظلال السريعة الزوال" كما أسـماها بـروكس أتيكنسون، استمر عرضها اثني عشر أسبوعًا في نيويورك، ثـم جابـت بوسـطن وبالتيمور وفيلادلفيا وبطرسبورج وشيكاغو لتعود إلى نيويورك في نـوفمبر، بمـا يثبت أن تشيخوف يمكن أن يكون ذا جدوى مالية(٣١)، وإن قامـت مجموعـة مـن المشاهير بتحسين مظهره. وعندما افتتح المعمل المسرحي الأمريكي لبوبسلفـسكي مسرحية الشقيقات الثلاث عام ١٩٣٠، بوجود ماريا جيرمانوفا Maria Germanova – الممثلة في مسرح الفن بموسكو – في دور أولجا، قيل إن العرض عرض هـواة، وليس أدل من ذلك على استحواذ مسرح المحترفين على تشيخوف.

شهدت خشبة مسرح نيويورك أربعة عروض لمـسرحيات تـشيخوف فـي موسم واحد؛ فهناك الشقيقات الثلاث للو جالين Le Gallienne، وأيضًا هناك الخـال فانيا لهاريس، وعروض النورس الصباحية لبولجاكوف على المسرح الكوميـدي، ذلك الحدث الذي اعتبره بروكس أتيكنسون شيئًا "لا يصدق"، فقال إنه "منـذ نحـو خمسة عشر عامًا – وهذا فيما يخص الأمم المتحدثة بالإنجليزية – كان هذا الكتاب الدرامي الروسي الأكثر شهرة بمثابة نصف إله بالنسبة إلى المحترفين فقط... لقـد تحول عدم الاكتراث العام إلى ما يشبه العبادة له في نيويـورك الآن". وافتـرض بروكس أن ذلك الاهتمام ربما اقتصر على المهنة المسرحية فقط، لكـن كيـف أن

مسرحيات كانت تعد بلا شكل وكئيبة، تصبح مسرحيات حُفرت في ضوء الشهرة؟ يُرجع أتيكنسون ذلك إلى التشابه بين ركود الحياة الفنية الأمريكية وركود حياة روسيا الفنية وكسادها في زمن تشيخوف.

إن تشيخوف يكتب أشياء نفهمها ونعيها... بعد فترة تبددت فيها حيوية البلاد في ظل المضاربات والتضخم في الصناعة والتجارة والأعمال، وفي فترة بعدت فيها روح المغامرة عن الفن، فهي فترة خمول وسباتٍ وجداني عام... إن ذلك يُعد بمثابة إضفاء الصبغة الفكرية الثقافية على دوافع الفن العادية بشكل غير شرعي ومبتذل. إنه استسلام الفن للأعمال التجارية. فليس ثمة وهج ولا طموح ولا قناعة ولا توجّه ولا هدف في الفن [...] إنها حقبة تفتقر تماما إلى الدافع الإبداعي"(٣٢) .

لكن في عام ١٩٣٠ – وبرؤية أقل انفعالا– شعر أتيكنسون أنه مضطر إلى أن يفترض أن تشيخوف "معبود المحترفين في الأساس... وإن كان زوار المسرح ذوو العقلية الفكرية الثقافية يؤمنون بعبقريته، في حين أن عامة الجمهور يرونه مملاً، ومسرحياته طويلة رتيبة مملة". ولم تستطع الخال ڤانيا تحقيق شهرة مشهد الشارع أو الروابي الخضر، بالرغم من عرضها طوال الموسم المسرحي والمقالات النقدية المادحة لها. ولقد كانت أعمال تشيخوف يُعلَن عنها على لوحات الإعلانات لمدة خمس سنوات على نحو منتظم، لذا لا يمكن أن نُرجِع فتور الجمهور إلى سوء الفهم أو عدم كفاية الوقت اللازم لتذوق أعماله. ويرى أتيكنسون أن فتور المشاعر الدائم تجاه تشيخوف قد كشف عن اختلاف جوهري بين حاجة الأمريكي إلى اليقين، وتجنب تشيخوف للختام الواضح.

إن معظم المسرحيات مصممة بحيث توضح أحد أوجه الحياة؛ فتبدأ من وجود دافع أو مبدأ محدد، ثم تصل إلى خاتمة معروفة. وفي الواقع، فإن مزاجية

حضارتنا المثقلة بالمعتقدات تؤدى بنا إلى توقع وجود رأى عَقَدي معين من كل كاتب"(٣٣).

وقد يُفسر هذا الانطباع العاجل لأتيكنسون الفجوة الكبرى في تاريخ الإنتاج الأمريكي لتشيخوف، وغياب أي عرض من جانب مسرح المجموعة، والتي كانت قد أقامت مبادئ تنظيمها بكل إخلاص على اتباع مسرح الفن بإخلاصه الجمالي، لكنها لم تحاول عرض أية مسرحية لتشيخوف سوى الدب كجزء من برنامج ترفيهي على مسرح جرين مانسيون في وارنسبى بنيويورك، وذلك بالرغم من قراءتها ومناقشتها – بكل اهتمام – لأحدث التطورات المسرحية القادمة من موسكو. ويعود ذلك في جانب منه إلى إصرار المجموعة على دعم الدراما الجديدة الوثيقة الصلة بالمجتمع، وفي جانبٍ آخر إلى الحاجة إلى تقديم رسائل سياسية للجمهور في ذلك الوقت، واستجابة لدورها الفاعل في المجتمع الأمريكي، فقد كانت الجماعة ملزمة بعرض مسرحيات أمريكية. ويقول قائد المجموعة هارولد كلورمان Harlod Clurman – بشيء من الدفاع عن النفس– إن مقارنات النقاد لمسرحيات تشيخوف باكتشافات المجموعة –:وبخاصة مسرحية منزل كونلى لبول جرين Paul Green، والفردوس المفقود لكليفورد أوديت Clifford Odet – "تعد أكاديمية فارغة لا فائدة منها"، لكن أوديت نفسه وصف بطله الذي يمثل "الطبقة الوسطي الأمريكية أجمعها ذات الميول الليبرالية" بأنه في حالة اختلال وتشوش مثل تلك التي تجد فيها مثقفي تشيخوف(٣٤).

ولم يشرع كلورمان في العمل في أولى كلاسيكياته حتى صيف ١٩٣٩، وبدأ بروفات الشقيقات الثلاث بالرغم من اعتقاده بأن إخراج عمل كلاسيكي لن يجلب له مكسبًا، وقد كان في هذه الفترة فاتر الهمة، ولم تكن لديه مخطوطة جديدة للمسرحية. لكنه وجد أن الشقيقات الثلاث من بين مسرحيات تشيخوف أجمعها، هي الأكثر روحًا أمريكية؛ لأنها تتعامل مع "شباب يتحدثون عن انفصالهم عن نمط حياة عتيقة"، وذكره إخراج لوجالين بالمدن الأمريكية الصغيرة عام ١٩٢٥. وقد اهتم

بأن يتجنب العبارات الرنانة للمتحذلقين الكسالى، وقدم شخصياته كمجـرد "بـشر" وأناس أصحاء رائعين لا تفوق صحتهم أو كمالهم عالمهم... وربما كـان جـوهر المسرحية إيجاد حياة مكتملة في عالم ليس به فرص"(٣٥). هذا التفسير أعجـب بـه ممثلو المجموعة بقدر كبير، واستخدموا النص الذي أعده أوديـت، وبحثـوا عـن أسلوب اصطلاحي يوضح الترابطات والصلات مع أمريكا المعاصرة. لكـن هـذه المحاولة لم تستمر بسبب عدم اهتمام الممولين وبسبب عدم التوافق بـين شخـصية ماشا الزاهرة من أداء ستيلا أدلر Stella Adler وشخصية فيرشينين الـصماء مـن أداء موريس كارنوفسكي Morris Carnovsky، وجاءت مسرحية صـخرة الرعـد لروبرت أردرى Robert Ardrey لتحل محل مسرحية تشيخوف. "ووجد كلورمـان بعض الحق في مبدأ برودواي القائل باستحالة تحقيق مكاسب من عمل كلاسـيكي دون وجود نجوم"(٣٦).

ظل نظام النجومية الأداة التي أكسبت تشيخوف إمكانية الدخول إلى مسارح نيويورك، فقامت نقابة المسرح برعاية عرض مبهر للنورس عـام ١٩٣٨، وقـام ألفريد لونت Alfred Lunt ولين فونتان Lynn Fontanne بـأداء أدوار تريجـورين وأركادينا من ترجمة ستارك يانج الخالية من التكلف. وهؤلاء هم أكثـر الممثلـين مهارة وشهرة في مجال الكوميديا الراقية في شمال أمريكا، وقد أحـاطوا أنفـسهم بمجموعة مميزة من الممثلين قد تكون سيئة التشكيل، منهم سـيدني جرينـستريت Sydney Greenstreet في دور سورين، وأوتا هاجن Uta Hagen فـي دور نينـا، ومارجريت وبستر Margaret Webster في دور ماشا. وشرع لونت وأتباعه فـي "جولة قومية"، وكان هدفهم الأول بشأن محاولة تقديم النورس هو إضافة مـسرحية مختلفة تمامًا إلى ريبرتوارهم الفنى. وكان ظهورهم في نيويورك مجـرد تجربـة اختبارية في الأساس (٣٧). وتعامل روبرت ميلتون Robert Milton – روسي المولد والمخرج الأسمي للمسرحية – مع الحركات والإيماءات، في حين كان لونت Lunt وأعوانه – الذين كانوا يعملون دائمًا من الخارج – هـم المـسئولين عـن تجـسيد

الشخصيات والبحث عن دوافعها (وقد طلبوا فيما بعد من إيــفــا لو جالين Eva Le Gallienne إعادة عرض المسرحية) وتحققت الواقعية بوجود عشاء حقيقي يُتَنــاول خارج خشبة المسرح في الفصل الرابع، لكنه كان يلزم التضحية بعنصر الجو بمــا يناسب زوار الحفلة الصباحية. فزيدت إضاءة روبرت إدموند جونز الخافتــة إلــى إضاءة عامة أكثر بريقًا.

وأدى ذلك إلى شكوى نقدية بأن العرض كان منمقًا ولامعًا جدًا، فهو يحكــي القصة بكل دقة، لكن زوار المسرح المتمرسين لم يجدوا أشباه النغمات ولا الكآبــة التي ينتظرونها من الروح التشيخوفية. ويقول ناثــان Nathan مازحًــا إن لونــت وأعوانه قد خلطوا بين تشيخوف ومولنار Molnar بــسبب ميــولهم. أمــا خــارج نيويورك، فقد أظهر النقاد جهلهم بتشيخوف؛ إذ توقعوا وجود مــسرحية كوميديــة جنسية مسلية. وقد أوضح لونت عمدًا العناصر الكوميدية، بما جعل ريتشارد واتس Richard Watts في صحيفة هيرالد تريبيون يقول: "ثمة روح دعابة غريبة مــاكرة بهذه المسرحية... بسبب الإيحاءات الطريفة بالضحك المتشكك، والتي نجح لونــت في إقحامها في كل مناسبة... إن الإيرلنديين فقط باستطاعتهم مضارعة الروس في الوثب جيئة ورواحًا بسرعة بين المرارة والبهجــة..."(٣٨). واســتفاد لونــت مــن ملاحظات ستارك يانج الذكية حول المسرحية، فحولها إلى "فطنة مراوغة قوية تنبع داخل طبيعة رقيقة، فهي بذلك ليست قاسية وليست بشرية؛ إنها تتخلل وتعــم كــل شيء"(٣٩). ونالت النورس أفضل الكتابات النقدية التي تمدح مسرحية تشيخوف في تلك المدينة، وقابلت مجلة ستيج (الخــشبة) بــين مــسرحها المثيــر وتابلوهــات كوميسارچفسكى Komisarjevsky المتقلبة المزاج. وقدمت لونت على أنــه هديــة العروض التي "تغلبت على تشيخوف المتأمل الاستبطاني وأسطورته، لتقدم اثنــين من البشر الجذابين وسط رائعة مسرحية أعيد عرضــها باقتبــاس رائــع وتمثيــل مذهل"(٤٠).

في عام ١٩٤٢ جاء العرض التالي لأحد أعمال تشيخوف، والمؤلف من النجوم على مسارح برودواي، وهو عرض الشقيقات الثلاث لجوثرى ماك كلينتك Guthrie McClintic، وضم فريق التمثيل نجوم المسرح والشاشة الأمريكية، مثل كاثرين كورنيل Katharine Cornell في دور(ماشا)، وجوديث أندرسون Judith Anderson في دور(أولجا)، وروث جوردون Ruth Gordon في دور(ناتاشا)، ودينس كينج Dennis King في دور(ڤيرشنين)، وإدموند جوين Edmund Gwenn في دور(تشيبوتكين)، وخليط من الأمريكيين والكنديين والإنجليز والأستراليين ذوى المذاهب المتنوعة والأساليب المختلفة. وبعد ذلك جاءت جوردون بفكرة الإحياء، وهي ممثلة كوميدية أرادت تمثيل دور ماشا. أما كورنيل فكانت السيدة الأولى في العمق الرومانسي، ووافقت على تمثيل دور أولجا(٤١)، لكن زوجها ماك كلينتك رشحها لدور ماشا الأسمى وأعطى جوردون دور ناتاشا الأدنى درجة. وحاول توزيع أدوار فيرشنين وأولجا على لونت وفونتان Fontanne لكنه فشل. ولو شغل ثلاثي جوردون وأعوان لونت وسط خشبة المسرح؛ لاتخذت الشقيقات الثلاث صبغة الكوميديا الاجتماعية ذات الفطنة الهشة. ويبدو أن ماك كلينتك كان يتبنى فكرة أن مسرحية تشيخوف مأساة تضم ثلاث نساء فاتنات وحيوانة مفزعة.

طُلب من كليفورد أوديت اقتباس النص، لكن الترجمة الجديدة تمت في النهاية على يد ألكسندر كويرنسكى Alexander Koiransky ، وهو مصمم سابق بمسرح الفن كان قد ساعد في كتابة "حياتي في الفن"(٤٢) لستانسلافسكي (كما كتب هو وماك كلينتك حوارًا إضافيا تلقيه الشخصيات من فوق خشبة المسرح على جوانبها). وادعى ماك كلينتك أنه لم يكن يحاول إعادة خلق الجو الروسي، لكن خلفية كويرنسكى كان من المفترض أن تضمن الأصالة، وقال تفسيره بأن "الشخصية فقط وليست الظروف هي التي تهزم بروزورف ودائرتهم"، لكن كورنيل رفض تصديق القول بأن ماشا كانت على علاقة حسية بفيرشنين، حسبما قال كويرنسكى الذي فسره بأنه ضابط نشط جذاب، وأن الإحباط الجنسي زاد من بحثها

عن رجلها في الفصل الرابع إلى درجة الجنون. وأدى سعى ماك كلينتك في الـزج بماشا عند مقدمة الأحداث إلى إحباط أية روح للفريق، ففي الفصل الثالث أعطاهـا وسادة بيضاء لتمسك بها على فستانها الأسود، وتلك وسيلة جذب فريدة للنظر(٤٣).

وقبل وصول المسرحية واستقرارها في مسرح إثيل باريمور كان العـرض الأول في فورت ميد، وقيل إن الجنود هناك كانوا سريعى الاستجابة(٤٤). وقيم ماك كلينتك بشيء من المكر تذوق جمهور زمن الحرب، ففي عام ١٩٤٢ كان التـشابه بين النساء اللاتي تتحملن الأمور بشجاعة عندما يسير الرجـال للحـرب، تـشابهًا يعالَج معالجة بطولية وليس معالجة ساخرة، حتـى وإن كـان ضـباط تـشيخوف يرحلون فقط إلى ثكنات أخرى آمنة دافئة. وكان جميع نقاد الصحف – مـا عـدا واحدًا – متحمسين، فالشقيقات الثلاث عرضت مائة واثنتين وعـشرين مـرة فـي نيويورك، وجابت البلاد لمدة تسعة وثلاثين أسبوعًا، وتلك "أطـول فتـرة عـرض لأحدى مسرحيات تشيخوف في تلك البلاد، وأطول عرض للشقيقات الثلاث في أي مكان"، وقد سجل ذلك بكل فخر ماك كينتك (٤٥).

ونشرت مجلة الحياة – وهي المقياس الأدق للحيـاة الثقافيـة الأمريكيـة- صورة عن العرض الذي عن جاذبية المسرحية، وقالت "إن هـذه الـدراما حـول الأمزجة الشجية الكئيبة تعد إنجازًا كبيرًا أشبع زوار المسرح الذين ملُّوا الكوميديات التافهة والمسرحيات الموسيقية الرنانة الصاخبة... وهي كمسرحية، كثيرة الحوار، "لكنها منحتنا فرصة رؤية السيدات الأوائل يجلْنَ في ثياب تلك الحقبة. وقد مـدحت الصفات المستخدمة في الإعلانات الشخصيات بكل تأكيد، فتجد "التخطيط للـسيطرة على المنزل"، و"الثمل المهتاج والبـاكي بأسـى"، و"المعتـرف بحبـه لإيرينـا"، و"المودع"، وكانت اللوحة الأخيرة تقول في إيجاز "بعد مقتل بارون إيرينا وعمـل أولجا كناظرة مدرسة، كتب على الشقيقات حياة الملل والضجر"(٤٦). ولم يكن ثمـة شيء مبهم أو غامض بشأن تشيخوف الذي صورته مجلة الحياة، والذي كان مـن الممكن إذاعة أعماله في مسلسلات إذاعية نهارية.

(٢٠) الفصل الأخير من الشقيقات الثلاث، إخراج جوثري ماك كلنتيك "وداع ماشا لحبيبها" (دينيس كينج). وأولجا (يمينًا) كمُدرسة كاثرين كورنيك في دور ماشا، وجوديث أندرسون في دور أولجا.

بعد عامين تُكرس الحياة صفحة كاملة لإحياء إيـڤـا لـو جـالين لبـستان الكرز، والتي استمر عرضها ستة وتسعين عرضًا في مسارح بـرودواي قبـل أن تبدأ في جولة مدتها خمسة أشهر. وبحلول ذلك الوقت، قـرر الخبـراء أن مهمـة المخرج كانت "خلق جو صافي نقى ربيعي، لكن به بعض لمسات الخريـف التـي تجرى فيها المسرحية"، وهذا انطباع قد يكون من بقايا زيارة مسرح الفـن. وكـان المخرج المساعد في هذه المرة هي مارجريـت وبـستر، ولعبـت لوجـالين دور رانفـسكايا، ويبدو أنها فضلت الكوميديا والأداء الأسرع، بخاصة فـي دور جـايف لجوزيف شيلدكروت، وشارلوتا لليونارو برتس. ومن ثم رأى البعض أنهـا فقـدت عبق المسرحية المميز، وسوف تصر لوجالين فيما بعد أن تشيخوف كـان "عـدو المدخل البطيء الوقور"، المستخدم دومًا[٤٧]. لكن مفهوم تشيخوف كزهـرة رقيقـة هشة ترسخ بسرعة في الذهن الأمريكي، بحيث لا يمكن قبول توجه آخر، بخاصـة فى أثناء زمن الحرب عندما كان شعور الحرمان والانفصال والبعد في كل مكـان، يدعو إلى المعالجة الوقورة.

الفصل العاشر

تحت وطأة القمع (روسيا ١٩٣٨ – ١٩٤٥)

عندما أفكر فيما يحتاج إليه ممثلونا، وما يحيا عليه جمهورنا، وما يستلزمه فن مسرح الفن بموسكو، يبدو لي أن إنتاج عرض الشقيقات الثلاث ضروري ضرورة ملحة لإبداعنا.

باڤل ماركوڤ (١) Pavel Markov

دراماتورج مسرح الفن بموسكو.

تأرجح نميروفيتش دانشنكو بشأن البقاء في الاتحاد السوفيتي، بالرغم من ذكائه في التعامل مع السلطات السوفيتية. وفي عام ١٩٢٥، رحل إلى أمريكا ومعه الاستوديو الموسيقى الخاص به، واستغل نجاح هذه الفرقة للحصول على عقود من مؤسسة بارامونت للسينما ككاتب سيناريو ومستشار. وبعد عامين من العمل غير المثمر في هوليوود، اضطر إلى الرحيل إلى أوربا عائدًا، ولم يقنعه نجاح بعض المهام الإخراجية في إيطاليا وألمانيا بأن يستقر هناك، فعاد إلى موسكو. أما ستانسلافسكي، فقد أقعده اعتلال الصحة في منزله، كما تخلى تمامًا عن تشغيل مسرح الفن بموسكو، ثم مات عام ١٩٣٨، لتكرمه بعد ذلك المؤسسة الستالينية. في ذلك الحين أصبح المسرح بحق بمثابة متحف الشمع للواقعية الاشتراكية، إذ يعرض مسرحيات دعائية عن التاريخ الحديث بجانب إعدادات عن روايات القرن التاسع عشر.

قرر نميروفيتش إخراج أعمال تشيخوف وهو في سن الثالثة والثمانين، وقد كان يؤخر استعداداته عمدًا، متأرجحًا بين النورس والشقيقات الثلاث، دون رفض تام للخال ڤانيا. أما بستان الكرز فكانت لا تزال ضمن الريبرتوار المسرحي،

لكنها أضحت ذات صبغة متحفية، حيث ظلت تحافظ على صور المسرح القديمة، ومناظر سيموف وديكوراته (وقد قام فلاديمير دمتريف Vladimir Dmitriev بتحديث الفصل الثاني بحيث يجرى السحاب عبر ستارة السيكلوراما (*)، واستمر الأمر بفضل غنائية كنيبر والتقاليد البالية لمجيء الزمن الماضي. وحاول نميروفيتش تحقيق حلمه بتنقيح عرض هذه المسرحية برمتها وهو في ميلانو، لكنه شعر أن الوقت لم يكن ملائمًا لإنجاز هذا العمل كما كان في موسكو.

وأخذ نميروفيتش يزداد ميلاً إلى الشقيقات الثلاث، فوسع من دائرة اختياراته للممثلين والمخرجين، لكنهم لم يظهروا تحمسًا شديدًا. فثمة رغبة عامة في إدراج تشيخوف ضمن زمرة المؤلفين الاشتراكيين، ولكن هذه المسرحية بالذات لم ترق أصحاب هذا التصور. ولم يوافق نيكولاى خيمليف Nikolay Khmelev على أداء دور توزنباخ، حيث كان يحلم بأداء دور أستروف، أما كلافديا إلانسكيا Klavdiya Elanskaya – التي اشتهرت بعد ذلك في دور أولجا- فكانت لا تعد هذا دورًا تمثيليًا، وتنازل أليكسي جريبوف Aleksey Gribov وقبل دور الدكتور تشيبوتكين على أنه من الأعمال التافهة القديمة الواقعية التي أداها. وكانت ألا تاراسوفا Alla Tarasova الوحيدة التي سعدت جدًا عندما عرض عليها دور ماشا (٢).

اعتبر نميروفيتش أن مهمته هي إعادة الإحياء والتجديد، وتلك مسئولية عجيبة ضخمة لرجل في الثمانينات من العمر. وفي أول بروفة، أخذ يوضح الفارق بين الإنتاج الأصلي لمسرح موسكو وما يقومون به قائلا: "... لقد تغيرت الحياة تمامًا، بل إنها ملأتنا – نحن الفنانين – بمادة جديدة تهدينا نحو مسار يرغمنا

(*) ستارة السيكلوراما Cyclorama: سطح كبير – قد يكون ستارة – شبه أسطواني، تم اختراعها في أربعينيات القرن التاسع عشر لدعم وتحسين درجة الإيهام على خشبة المسرح. فإذا كان حائط البروسينيوم هو الجزء العمودي "الرأسي" من الحرف D تكون ستارة السيكلوراما باقي الحرف.
كتاب " المرجع في فن الدراما"، جون لينارد، وماري لوكهارست، ترجمة محمد رفعت يونس، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٦، ص٤٥١ (المترجم) .

على النظر إلى تشيخوف نظرة جديدة ونشعر به بشعور جديد..."[٣]. وفي عام ١٩٠١، أعلن ليونيد أندرييف Leonid Andreev أن الأنشودة المعبرة عن الفكرة في المسرحية "تعبر عن الرغبة في العيش بألم وأسي ومعاناة كيما تعيش"[٤]. لكن ستانسلافسكي كتب نوتة هذه الأغنية بحيث تكون "من المستحيل أن نحيا" . واتفق نميروفيتش مع موجة التفاؤل التي سادت الاتحاد السوفيتي، مثلما سادت العمال الذين تجاوزوا حصص إنتاجهم، فقرر أن يغنى لَحنين مختلفين لحياة أفضل (وليس الحنين الأليم إلى الهروب من الحياة، بل شيئًا حيويًا، وإن كان يخلو من عنصر النضال)، هذا بجانب الإيمان العميق بالمستقبل، كما في عاصفة توزنباخ حول الانطلاق في الدنيا لمحو الغش والخداع ونهب الأموال والتكاسل عن العمل. ولم تكن الشخصيات عقيمة تافهة، بل أذكياء أصحاء البدن، تفسرهم وتراهم في قوتهم الرجولية[٥].

قال المخرج المسن لممثليه "إن مفهومي لا يزال يجوب هائمًا حول مملكة بعينها".

فهناك شيء ما واضح لدى الشقيقات، وهو الرغبة في الانفصال تمامًا عن الحياة المحيطة بهن، وهذا سخط عميق مؤلم على الواقع الذي يدعم القبح والسوقية الفجة. والسوقية هنا لا تعنى الخسة والوضاعة، بل الأرض وغياب الحلم... إذن جوهر هذا العرض هو الأحلام والواقع، والحالمون في عالم الواقع الفاتر، وعالم السوقية، وهذا حسبما أرى[٦].

وانتبه الجميع لما قاله نميروفيتش بفضل بلاغته. وإن كان قد أعلن أنه ليس لديه مخطط سابق للإخراج، واعتبر ذلك إشارة أخرى إلى الخرف في كبر السن. ويرجع ذلك في جانب منه إلى رفضه المخاطرة بإدخال تجديدات، فتعليقاته الأولى كانت توحي بأن مظهر عرض مسرح الفن القديم يمكن أن يعود في صيغة جديدة منقحة، لكنه شدد على عدم قدرة الممثلين المحدثين على معالجة تشيخوف مثلما عالجه معاصروه وفهموه، واعتبر ذلك مجرد إشارة إلى العوامل الخارجية. وكان

نميروفيتش يستشير المصمم دمتريف Dmitrev بشأن مظهر منـزل بروزوروف، لكن عدم يقينه هذا كان مخططًا، وذلك لإقناع الممثلين بأن كل القـرارات المهمـة تعتمد عليهم، وسوف تنفذ في البروفـة. وقد كان معتادًا التطور البطيء، بما جعله يمقت فكرة الحنين إلى حياة أفضل، باعتبارها النسيج الرابط للعرض، بـل أصـر على أن يقوم الممثلون بقراءة الشقيقات الثلاث بأعين مفتوحة وبحرية تامـة عنـد التعامل معها، بشرط وحيد، وهو الحفاظ على "الشرف الفني المطلق"، بحيث يبـدو أن كل شيء بالفعل قد أعيد ميلاده. كما قال: إنهم إن لم ينجحوا في استعادة جوهر المسرحية، فلن تعاد، وسيضطلع المتحمسون مستقبلاً بتلك المهمة؛ لذا فقـد هـاجم الممثلين في البروفـة لاعتمادهم على تقنيات اختُبِرت، لإثـارة الرعـب بيـنهم، ولمنعهم من الانزلاق إلى الخيارات السهلة.

ثمة أسباب كثيرة لتردد نميروفيتش ورفضه التبوء بالنجاح. فقد كان معجبًـا يفتقر إلى الخبرة لدى مشاهدته لعرض الشقيقات الثلاث عام ١٩٠١، والذي أرجعه تمامًا إلى ستانسلافسكي. كما رفض أية محاولة للتنافس مع هذا العرض، بل اختار المقاومة الأشد، ومحا بذلك المقولات الشائعة التي كانت تعوق تطور مسرح الفـن، مثل عبء الصبغة الطبيعية، والإيقاعات الهشة، وأنماط الحديث البالية، وأنـصاف نغمات النزعة التشيخوفية التوليفية. وبذلك ظهر التأكيد علـى تـشيخوف الـشجاع المتفائل، وصراع الأحلام السامية مع الواقع القمعي.

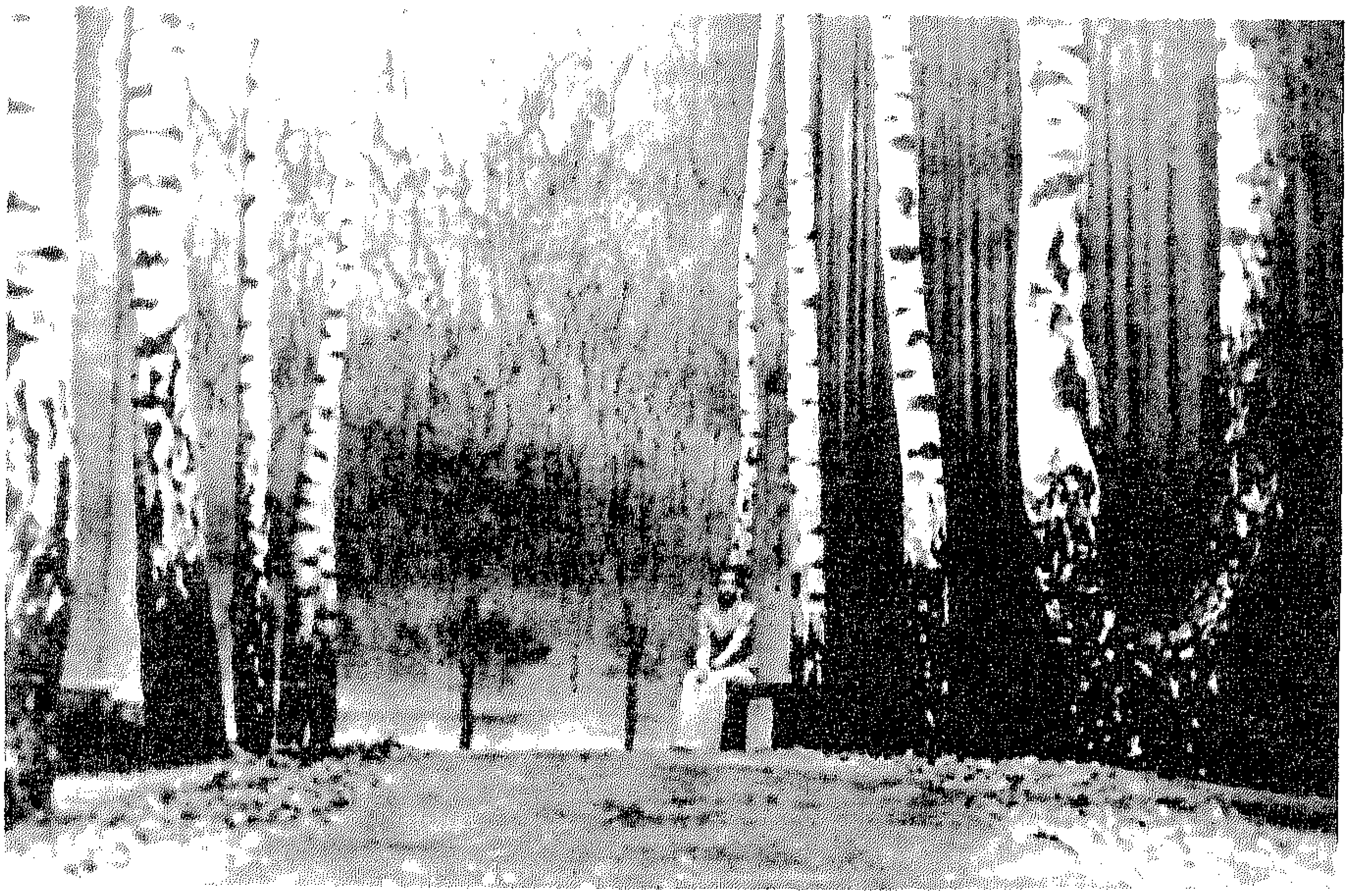
لعل المفهوم القائل بأن شخصيات تشيخوف لا بد أن تكون "أكثـر شـاعرية وفنية"(٧) هو السبب الأقوى في محو كل ذلك الجـدل. فـالعرض الأول للـشقيقات الثلاث حاول تصوير الصبغة الإقليمية الخانقة، وقدم سيموف Simov في الفـصل الأخير مسافات بين الشجيرات الصغيرة، مع وجود أكوام من الأجُر بـالقرب مـن السور، ومقعد خالٍ أمام شرفة تخفيها تندة عادية. وسمح نميروفيتش بوجود الهواء الطلق والزهور، أما تصميمات دمتريـف فأدخلت النوافذ الجميلة الضخمة مع أشجار السندر البراقة. ونقلت الشقيقات من المدينة المتوارية فيما وراء الغابة إلى ڤيلا فـي

ضواحي موسكو مع عيشهن عيشة رغدة[٨]. وكأن كل شيء قد أصبح أجمل، بداية من الملابس الموحدة حتى الفساتين.

لقد كان العرض مملوءًا بمفردات الحياة اليومية، وروتينها وتفاصيلها بجانب الطقوس المختلفة، وكثير من الأشياء والأضواء والصخب والطقس وتوقيت الليل والنهار وإشارات أصيلة إلى الفترة الزمنية والبيئة المحيطة. وكان ذلك واقعيًا حيًا وليس "مسرحيًا"، لكنه يعج بالحياة نفسها. فهناك المظلة، والمقاعد، وستائر النوافذ، وأجراس الساعة، وفطائر الحفلة، وفرقة شروفيتيد وممثلوها الصامتون، والمصابيح المضيئة على المنضدة، وصوت الفرن، كل ذلك له دلالاته في نسيج عرض تشيخوف، وظلت جميعًا أدوات مساعدة لا غنى عنها، كما لو كانت تؤدى وظيفة مهمة. ولقد سعدنا بذلك ليس لأنها توافقت مع ما هو مألوف، بل أثارت تلك الدلالة الغامضة الكامنة في الحياة اليومية وعبرت عن واقع الحياة الروحانية، ذات الوجود الأعظم[٩].

كان ذلك بمثابة ينابيع الربيع التي أثلجت صدور ذوى الفكر، فهم ظمأى الأفكار في مجتمع فرض عِلْيته عليه المادية والوضعية. وانهمك المحررون السوفيت لأعمال ستانسلافسكي في حذف كلمات "الروح" من الطبعات التي ظهرت بعد وفاته. وقد كان توافق نميروفيتش الرمزي إلى حد كبير بين عالم الواقع والعالم الروحاني الأكثر دلالة، بمثابة إعادة التأهيل بجرأة للقيم التي تم احتُقِرت وطُمِسَتْ بشكل رسمي من جانب الحكومة.

ولم يزد نميروفيتش أو ديمتريف على مثل ذلك، لكن يبدو أنهما قررا مزج صورة خشبة المسرح مع الصالة، فمدّا زخارف ستارة المنظر المسرحي حتى الأجنحة الجانبية، ومدّا شعار النورس حتى الحواف، أما الصور الظلية المستقيمة هندسيًا والمتناسقة للأشجار العارية والنوافذ الضخمة فقد جذبتا الأعين إلى أعلى. وأوجدت تلك الإزاحات شعورًا بالرحابة، وهذا استغلال دقيق للحائط الرابع[١٠].



(٢١) ديكورات ف. ديمتريف من أشجار البتولا للفصل الأخير من الشقيقات الثلاث. إخراج نميروفيتش – دانشنكو، مسرح الفن بموسكو، ١٩٤٠.

وظل عرض نميروفيتش ضمن ريبرتوار المسرح حتى الستينيات، وبذلك أتيح لجيل كامل مشاهدته وبتقدير عميق، لكن جمهور عام ١٩٤٠ هو الذي تلقى صدمة الجديد في العرض. لقد كان "العرض مملوءًا بالهواء الطلق والنور، وهو واضح رائق ومنسجم" منذ الفصل الأول في الربيع - حيث حفلة تسمية إيرينا- إلى وداع الخريف بين الأشجار العتيقة التي تسقط أوراقها. وبقيت الدقة والرقة والبريق حتى في مخدع بروزورف المعتم، وحتى في ليالي العروض العسكرية على خشبة المسرح، وكآبة أثاثات ناتاشا القابضة. وبدا هذا الإشراق إشراقًا روحانيًا، وإن ساعد فيه تفاؤل الحبكة وضياؤها، فهو إشراق ينبع من تعاون الممثلين الذى لا نظير له، والذي شعر به الجمهور منذ اللحظة الأولى. "لقد شعر المتفرج بانجذابه بلا وعى إلى حياة شخص آخر، بما أوجد فورًا علاقة غامضة مع حياة هذا المتفرج، ظلت قائمة حتى بعد نهاية العرض بوقت طويل"(١١).

وأثناء البروفات، اكتشف نميروفيتش مبدأ موسيقيًا كان سر دراما تشيخوف، فالمشاهد كُتبت وفقًا لزمن موسيقى. فأحد الأزمنة ٤/٤ وآخر ٦/٨، وهكذا، فشبّه المسرحية بأوبرا تشايكوفسكي Chaikovsky محققًا نسقًا إيقاعيًا مميزًا أظهر وقع دقات قلب تشيخوف(١٢). وكانت الشقيقات بمثابة ثلاثية موسيقية، فتجد أولجا - التي لعبتها إلانسكايا Elanskaya - تنقل لنا صورة الصفاء الروحانى المطلق، فهي لا تكتئب أبدًا، وتواجه المشكلات بكل شجاعة، أما ماشا - التي لعبتها تاراسوفا Tarasova - فتحتقر الحياة التي تحياها، وتناضل للوصول إلى أي شيء قد يخلصها من الواقع البغيض؛ فكانت عنيفة أكثر منها مكتئبة. أما إيرينا التي لعبتها أنجلينا ستبانوفا Angelina Stepanova فكانت تشع وتفيض بالبهجة الروحانية، حتى وإن ضاقت عليها الحياة، فلم تستطع التكيف معها، لكنها ظلت تحلم بشيء أكثر. لقد أكدت كل الشخصيات - باستثناء ناتاشا - الحياة من خلال تململهم وعدم رضاهم داخليًا.

دامت قوة ذلك الانطباع بفضل اكتمال فريق العمل، وقارن أبناء الجيل السابق بين هذا الفريق التمثيلي والفريق الأصلي، ولم يكن ذلك في صالح هذا الفريق. لقد ابتهجوا بأداء ميخائيل بولدمان Mikhail Bolduman في دور ڤيرشينين الصارم الشديد البأس، وأداء جريبوف Gribov في دور تشيبوتكين الحكيم. أما دور سولينى الذي لعبه بوريس ليفانوف Boris Livanov فكان دور بلطجي متنطع مغامر بحمق وتباهٍ، وقد كان أداؤه نموذجًا لذلك الدور لعقود. وبالنسبة إلى دور توزنباخ الجسور الذي لعبه خمليف Khmelev، فقد كان يؤمن جدًا بالمستقبل، وكان مونولوجه عن العاطفة ذروة الفصل الأول المشمس المتفائل البهيج عند لقاء ماشا وڤيرشنين، وذلك بجانب عشق أندريه المخلص لناتاشا.

وتميز هذا الجو تميزًا كبيرًا عن جو الوحشة والاغتراب الكئيب والإيقاع البطيء في الفصل الثاني. فأصبحت الغرف نفسها غير مميزة، فليس ثمة إضاءة ولا زهور ولا هواء. وبدلاً من شخصية ربة المنزل العذبة الرقيقة التي ابتكرتها ليلينا Lilina تجد دور ناتاشا من أداء أناستاسيا جيورجيڤسكايا Anastasiya Georgievskaya المتوحشة في صلافتها البرجوازية الوضيعة المهتمة بتحدى آمال الشقيقات وتعطيل أحلامهن. وبعد ذلك الحضيض للفصل الثاني تبدأ قوة التفاؤل المتزايد والفوز من جديد. فتجد حديث إيرينا ليلاً عند النوم عن الرحيل إلى موسكو وكأنه دعاء مشرق بالأمل ألقت به في جرأة وحماسة. وفي الفصل الأخير، أحاط بالمنزل جمال الطبيعة، فهناك الأرض الرحبة وأشجار السندر الرشيقة المتراصة، والأوراق الذهبية المتساقطة على خشبة المسرح، لقد أنبأ الوهم الفاسد بإمكانية وجود حياة أجمل عميقة المعنى. فعندما بدت الأحلام جميعها محتضرة، أخذت الفرقة العسكرية تعزف ألحان المرح، وتجد في العرض الأصلي لستانسلافسكي أن المونولوج الأخير لأولجا كان له رنين شجي هادئ، أما الآن فإن إلانسكيا قد أعلنت أن "السلام والسعادة سيغمران الأرض"، وذلك بكل حماسة وقناعة. وعند تشيخوف ظل تشيبوتكين جالسًا على المقعد يقرأ الصحيفة ويتمتم قائلاً: "لا فرق، لا فرق..."

وكأنه جوقة إغريقية ساخرة تدني من شأن آمال الشقيقات. لكن نميروفيتش منع وجود تشيبوتكين بهذه الصورة في نهاية المسرحية، حتى لا يفسد أنشودة النصر التي تنشد للمستقبل. ووقفت شقيقاته ممسكات بعضهن بعض، فى حين أن صوت الموسيقى يخفت. "إن كلمات أولجا عن المستقبل تكشف عن سر الحياة ومعنى معاناة البشر، وهذه الكلمات لها صدى ووقع في يوم خريفي هادئ مشرق"(١٣).

إن ما صدم أفراد الجمهور الأحدث سنًا هو دوران خشبة المسرح وتحولها أمام أعينهم، فقد رسم نميروفيتش مسارًا لتركيب المشهد على نحو واضح وجلي دون أن يبدو أن هناك اصطناعًا في حركة تركيب المشهد، فبدت كل الحركات طبيعية، وغير مفتعلة، وغير تظاهرية، بل إن السكون الطارئ لم يكن مملاً. وصاحبت عمليات العبور من منطقة ما إلى أخرى على خشبة المسرح تغيرات في الإضاءة. وأجد ذلك رؤية ذات مجال أرحب للممثلين، وكذلك عمليات التقريب والتركيز التي انفصلت أحيانًا عن الواقع المحيط بإيرينا وتوزنباخ، أو ماشا وفيرشنين، أو فيرشنين فى أثناء نقاشه مع توزنباخ، أو إيرينا وهي تنطلق عبر ممر الحديقة وتبكي وتفتح ذراعيها وتقول: "أعرف ذلك، أعرف ذلك"، وقد زادت هذه الحركات من إثارة المشاعر مع تركيز الذهن والفكر دون جذب النظر إليها.

ولم تكن الجدة فيما هو جديد بصريًا فقط، بل سمعيًا، فلم تكن هناك خطب حماسية كما هى الحال على المسرح الستاليني؛ فتجد الحوار عبارة عن محادثة بسيطة، لكن وجدت لحظات معينة كان من الممكن كتابة رموز موسيقية لها – وذلك مثل حوار توزنباخ وإيرينا في الفصل الأول، أو المشهد بين إيرينا وأولجا وراء الستائر أو في غرف نومهم، حيث لم تسمع إلا الأصوات.

لأول مرة نسمع من فوق خشبة المسرح لغة جديدة وحديثًا جديدًا يبدو غير عادى (قلما يتحدث أحد بهذه الطريقة في أى عرض آخر)، لكن هذا بدا طبيعيًا في مسرحية تشيخوف، فهناك موسيقيتها وبساطتها الصافية الراقية،

وبدت الأصوات وكأنها تتداخل في تناغم صوتى وعرض موسيقى جماعى متسق منذ البداية... توافقت مراحله مع الحياة المعاقة على خشبة المسرح[١٤] .

هناك تأثير آخر أكثر عمقًا لهذا العرض لم يلاحظه النقاد في ذلك الوقت. فقبل شهرين من شروع نميروفيتش في البروفات، تلقى ستالين شارة النورس، في إشارة إلى "خدماته" للمسرح، واعترافًا بتبعية المسرح له. وبذلك كان مسرح الفن بموسكو مضطرًا إلى لعب دور المتحدث الرسمي المسرحي برؤى ستالين الجمالية بجانب سياساته، مع فرض قرارات الحزب ضمن النشرات الإخبارية للمسرح، وذلك مقابل التميز الكبير والإعفاء من عمليات القمع والغلق والرقابة التي عانتها الفرق الأدنى مكانة. وقاوم نميروفيتش بدهاء ذلك التمني المشترك، فعالج فكرة التوق إلى حياة أفضل على أنه توق إلى مستقبل هو الواقع المخيف في الحاضر، وليس توقًا إلى المستقبل الذي كان يحلم به مثقفو ما قبل الثورة. لقد أشارت الفكرة إلى الماضي، ورمزت إلى رؤية أخلاقية ومغزى مأساوى لحياة الأفراد التي فقدت في ظل فظائع الثلاثينيات وعمليات الإذلال آنذاك. لقد كانت شكوى الجيل من العنف الذي لا معنى، له والذي وقع عليهم كالبلاء، توجد في عبارة "لو كنا نعلم".

جاء العرض الأول للشقيقات الثلاث لنميروفيتش في ٢٠ إبريل ١٩٤٠، وبعد ثلاثة أسابيع بدأ العمل رسميًا في مسرحية هاملت، إلا أنه توفي بعد ذلك بقليل ففشل العمل. ورأى ستالين أن هاملت ليست ضرورية في وقت مثل وقت العمل والجد، فكانت بذلك الشقيقات الثلاث آخر نجاحات نميروفيتش وأعظمها، وربما كانت أعظم عرض لمسرحية تشيخوفية في تاريخ مسرح الفن. وكان تأثيرها فى روسيا عميقًا، لكن اندلاع الحرب حرمها من التأثير الأعظم في عملية إحياء المسرحيات الكلاسيكية الأخرى.

عندما شاهد الغرب الشقيقات الثلاث بعد الحرب كان هذا العرض أقل إبهارًا. فقد فقدت كثيرًا من صبغة الجدية، وقد أدى الممثلون أدوارهم على نحو روتيني زائد، ولم يستطع المشاهد الأوروبي مشاركة السوفيتي مشاعر التنفيس

والحنين المعنوي الذي تثيره المسرحية، لكنها أثارت نفورًا بسبب المناخ السياسي الدول أكثر منه بسبب الإخراج نفسه.

أما مايكل سان دينيس Michel Saint Denis – الذي كان قد شاهد العرض الأصلي لمسرحية الشقيقات من إنتاج مسرح الفن بموسكو في إحدى جولات باريس– فقد تشكك في هذه الصيغة الجديدة، حيث رحب بتبسيط المشاهد الخارجية بها، وأقر بجودتها الراقية، لكنه لم يسعد بطبقة الطلاء الجديدة التي اتشحت بها المسرحية، فلاحظ عدم الاتساق في مناظر الفصل الرابع، وانزعج من التناقض بين الأجنحة التي صنعت من قماش خشن غير مطلي، وستارة الخلفية التي دهنت بأسلوب واقعي. والأهم من ذلك أن التبسيط قد أفسد الأسلوب والمعنى.

لقد كان إيقاع حديث المسرحية آخذًا في الارتفاع بسرعة... ففسدت القيم الشاعرية لصالح المعنى البنائي الأكثر تفاؤلا. لقد أفسحت كآبة الحنين إلى الماضي، بل شعور اليأس، الطريق للعبارات الإيجابية(١٥).

كما انزعج دينيس من الممثلات المتوسطات العمر، حيث كن أصغر من أعمار أدوارهن بعشرين أو ثلاثين سنة، وأشد ما آلمه كان فقدان "الشِّعر".

لقد فضل صيغة ستانسلافسكي. لقد كانت أقل نقاءً، بخاصة في المناظر الخارجية:

كانت دائمًا تتسم بالصعوبة لعرضها بأسلوب طبيعي. وحملت خشبة المسرح أشجارًا وأغصانًا كثيرة وبحيرات وجسورًا، ولم تنجح جميعًا في إعطاء أكثر من محاكاة رديئة للطبيعة. وبالنسبة إلى ما تبقى، وكذلك بالنسبة إلى التمثيل ككل، فإن بها كثيرًا من الاكتئاب، فكانت ذات روح تشيخوفية أكثر من الشقيقات الثلاث الحالية (١٦).

لقد لحق الدمار بذكريات دينيس الوردية عن ماضي ارتياد المسرح؛ لأنه قرر أن تشيخوف يعني الكآبة والحزن، فلم يتقبل رؤية نميروفيتش المتفائلة.

وعند وصول الشقيقات الثلاث إلى لندن عام ١٩٥٨، والتي يعرضها مسرح الفن بموسكو، كانت لآراء ديينس أصداء ذات مستويات متعددة لدى الرجال الإنجليز روسيي المولد؛ فاشتكى نيكولاس نابوكوف Nicholas Nabokov من "التفاؤل المقيد" للمسرحية، وكتب وليام جيرهاردى William Gerhardie رسالة غاضبة إلى صحيفة التايمز يعترض على "التدمير الفكرى" و"التخريب" اللذين أصابا المسرحية (١٧). وزادت حدة الضرر الذي لحق بذكرياتهم حول المسرحية بسبب عدائهما للشيوعية، ففي حقبة الحرب الباردة، كان يُنظر إلى أي تفسير لأي من روائع ما قبل الثورة على أنها شيء همجي.

الطيران على غير هدى

توقف نشاط المسرح الروسي بسبب الحرب الوطنية العظمى، وجاءت التحديثات والإصلاحات في مكانة تالية لاحتياجات الدعاية والمعنويات. وظهرت التجربة الجديدة التالية لتشيخوف عام ١٩٤٤، حيث أخرج ألكسندر تايروف Aleksandr Tairov مسرحية النورس، وقد كان تايروف رئيسًا لمسرح كاميرنى – مسرح الغرفة ، وكان مناصرًا قديمًا لمسرح المسرحة، وقد خلف ريبرتوارًا انتقائيًا راقى المستوى، وقدّم تفسيرات موسيقية ومؤسلبة لأعمال راسين Racine، وشكسبير، وشو، وأستروفسكي Ostrovsky، وأونيل O,neill ، وبولجاكوف Bulgakov ، وليكوك Lecocq، وشيسترتون Chesterton، وبريشت Brecht؛ وأصبح مصمموه روادًا في فكر المستقبلية والتكعيبية ومدرسة السمو البشرى. وواجه هجومًا متزايدًا مثل مايرهولد بسبب شكلانيته، لكنه نجح في البقاء بفضل نجاح مديح فشنافسكي Vishnevsky للأسطول السوفيتي والإدارة العسكرية في مسرحية المأساة المتفاعلة عام ١٩٣٣. ولم تكن السلطات تثق أبدًا بتايروف كممثل للجمالية البرجوازية، وكانت أيام مسرح كاميرنى معدودة بالرغم من حفاظه على الدعم والرعاية الحكومية له.

تحررت موسكو من الحصار النازي عام ١٩٤٣، وسمح للممثلين بـالعودة إلى موطنهم، وكان مسرح كاميرنى قد تعرض لقصف شديد، لكن افتتاحه أعيد ليلة رأس السنة. وبعد قليل من التحديثات قرر تـايروف عمـل بـروفـة النـورس ومسرحية مذنب لأوستروفسكي – في آن – ربما لأن كلتا المسرحيتين كانت حول ممثلى القرن التاسع عشر، وربما تعدان هروبًا من الواقع وأحداثه. فكر تـايروف في كوميديات تشيخوف. وقرر أن يحتفل بالـذكرى الأربعيـين لوفـاة المؤلـف، وانبهرت الفرقة بهذا الاختيار، لأنه تخطى العقبات ما بين تايروف ولجنة الـشئون المسرحية، وكذلك عدم انتظام حيواتهم الخاصة ووضع المسرح الميئوس منه فـي ذلك الحين. وقد نجح في إتمام ذلك خلال شهر واحد.

. لقد عهد جايدبوروف Gaideburov إلى تايروف – وهو لم يزل شابًا – بأحد عروض تشيخوف، لكنه غمر العرض بالموسيقى المصاحبة غير المنظمـة. ولـم يفتتح هذا العرض إلى الأبد، ولم يعد تايروف إلى تشيخوف. أما الآن فقد سعى إلى الكشف عن "تشيخوف الشاعر، القريب مـن بوشـكين Pushkin وشكـسبير" (١٨)، ويعود ذلك إلى تفسير المخرج في المقام الأول، كما يعتمد على أداء الممثلين، الذي كان تابعًا لهذا المفهوم الكلي، وإن كان أداؤهم جادًا عميق الفكر.

ولتخفيف أية هواجس لدى الرقيب، أعلن تايروف أنه كان يعد رؤية متفائلـة تشهد بقدرة الإنسان على تخطى كل العوائق من خلال الإيمان بقدراته، ولكي يـتم التركيز على الكلمات، كان العرض الملموس بمثابة "أداء احتفالي" يسعى إلى وضع تشيخوف "وجهًا لوجه أمام الجمهور"، "فهناك من يـشربون ويـأكلون ويرتـدون ملابسهم"، لكن هذا ليس هو المهم. فهناك الستائر الحريرية الـسوداء والرماديـة، وتلك تقنية تم تعلمها من مسرح جايدبوروف المتجول، وأضيفت إلى ذلـك منـصة منخفضة، وبعض المفروشات الرقيقة التي توضع بشكل مختلف في كـل فـصل، وبعض المقاعد ذات المساند، وبيانو ضخم ومكتب في حجرة تريبليف، ومنـضدة صغيرة، ونورس على البيانو. وظهرت الإضاءة على الخلفيـة لتـوحى بمواضـع

بعينها أو لتخلق منطقة توحي بضوء القمر فى أثناء مونولوج نينا. "ولم تكن الحدود المضاءة للنافذة وأشجار السندر والمياه ملحوظة جيدًا في ظل خلفية رمادية، وقد تم ذلك من خلال إضاءة زخرفية عبر نسيج عبارة عن طبقة رقيقة من القماش، وأعطى ذلك انطباعًا بوجود حجرة أو عزبة أو بحيرة، فتلك خلفية بسيطة خفيفة ومعبرة"(١٩).

وفي ظل غياب الماكياج والملابس والإكسسوارات المسرحية، كان تايروف يحذر الممثلين من الإلقاء التأكيدي أو صبغة المسرحة الخارجية. فالمشاهد الذي لم يعرف هؤلاء الممثلين، سيفترض وجود ماكياج على وجوههم الحقيقية، وهذا سيخلق نوعًا من التغريب. وحفظت زوجة تايروف – الممثلة العظيمة أليسا كونين Alisa Koonen – دور نينا عن ظهر قلب منذ بداياتها في مسرح الفن، وأطلق نميروفيتش عليها الاسم التدليلى "نينا ابنة بحيرة القديس"، لكنها كانت تشعر بقلق بشأن أداء هذا الدور بدون أدوات تجميل وهي في سن الخامسة والأربعين. وقال تايروف إن الشباب شعور داخلي، والممثل الذي يمكنه إثارة هذا الشعور سوف يكون مقنعًا بدون ماكياج، وكان ذلك آخر أدوار أليسا.

لقد أخفت بساطة خطة العرض الهدف الجمالي الحقيقي لتايروف، بشأن جدله مع السلطات حول مسئوليات الفن الأساسية:

إن المؤلف في هذه المسرحية منخرط في حوار جاد مخلص جدًا وأحيانًا متناقض مع ذاته، لذا فإني لا أريد أن أشاهد أناسًا يرتدون شعرًا مستعارًا وشوارب ملصوقة، بل أود أن أمتنع عن كل أنواع الأدوات المسرحية السحرية، فلا بد للمرء أن يجرب الشكل المجرد لنقل تأملات تشيخوف للمتفرجين حول البشر الحقيقيين والفن الجديد، وذلك للتأثير فيهم من خلال كلمات تشيخوف شعره. ولا بد أن نحاول عرض ما عاش عليه تشيخوف، وما حلم به، وما جعله يعاني، وما كان يحب(٢٠) .

حُذِفَ ثلث النص للتخلص من كل السطور والإرشادات المسرحية التي تسهم فيما اعتبره تايروف شخصيات ثانوية غير جوهرية، أو أحداثًا غير مهمة، وأيضًا نسيج الواقع اليومى. كما تخلص من لحظات الأحاديث المنزلية مثل شجار أركادينا وشامريف، وشجارها مع سورين بشأن المال، وكذلك لعبة اللوتو، هذا لأن تايروف كان مناصرًا للمسرح الشعرى. وعند اختزال النص، حاول أن يأتى بما اعتبره فلسفة تشيخوف وموضوع المسرحية الجوهرى، وهو: الكفاح من خلال الصور الفنية الجديدة لتحقيق أسمى حقيقة. وللوصل إلى هذه الغاية، تخلص تايروف من إعادة خلق الواقع، فحوّل النورس إلى حوار أفلاطونى حول الفن، أو حوار بين تريبليف وتريجورين. ويقول سيرجى دوريلن Sergey Durylin – وهو أحد المعجبين القلائل بهذا العرض من بين هيئة النقاد – إن المسرحية عرضت "وكأنها حلم تريبليف لمشاهدة مسرحية في مسرحه الجديد"(٢١)، وقال عنها المؤرخ الإيطالي المسرحي إيتور لو جاتو Ettore Lo Gatto إنها عودة غير متوقعة لرمزية ما قبل الثورة. ورأى تايروف أن مناجاة نينا مهمة جدًا في هذا المخطط، فهي تمثل تأمل تشيخوف نفسه الجاد الواضح حول وجود بنى البشر، بما كشف عنه كشاعر ومفكر. وحذف تايروف تعليقات أركادينا الساخرة حول الانحطاط ووضعها ضمن موسيقى تشايكوفسكي، والتى ملأ بها لحظات التوقف والصمت ليحول المسرحية إلى خطب حماسية موسيقية سيمفونية. وكان هذا الأسلوب في الأداء وإلقاء الشعر بمصاحبة البيانو من اختراع الممثل نيكولاى خودوتوف Nikolay Khodotov من قبل الثورة. وأحيا تايروف هذا الأسلوب ليعيد تراث تريبليف وقوته.

كانت الفكرة الأخرى لتايروف هى الحب بلا أمل، عبر معاناة عميقة. فكل الشخصيات في حالة عشق، "لكنهم لم يشبعوا هذه العاطفة"، ويقول تايروف في ذلك: "إن هذا الحرمان يخلق انفعالا على مدار المسرحية وشعورًا بالقلق الخفي"(٢٢). كانت حياة نينا الخاسرة تسعى إلى التوفيق بين هاتين الفكرتين وهما: النضال من أجل الفن العظيم الأصيل، والحب المرتجف. وبنهاية الفصل الثالث

وفي أثناء وداعها لتريجورين، كانت كونين ترتدي شالاً أحمر فوق فستانها الرمادي السادة، وأخذت تجرى فوق المسرح ملوحة بالشال وحافة الضوء تنطلق إلى أعلى، وشعرت وكأنها تطير إلى مستقبل جميل، فقد أخذ النورس أجنحته ليطير من بحيرته. انتقل هذا الشعور للجمهور لأن حافة الضوء كانت تعطى انطباعًا بوجود جناحي طائر، وذلك حسبما قال كاشالوف Kachalov لكونين.

ودار الفصل الرابع برمته حول مونولوج نينا الذي تقطعه أبيات تريبليف من حين إلى آخر، ثم يُتلى بمصاحبة موسيقى تشايكوفسكي. وبعد أن أعربت نينا عن هواجسها بخصوص تريبليف، ظهرت وهي ترتدى شالاً أبيض، واعترفت بحبها لتريجورين في نوبة من العزلة والمذلة، لكن هذا الاعتراف له صدى الإيمان – العميق الراسخ المطمئن – بها كممثلة. "لقد كافحت لألقى هذه الكلمات، فالآن أنا ممثلة أنتصر على الآسي والحزن الروحانى لأن هذا هو المسار الذي يتخذه الفنان الحقيقى ليصل إلى غايته من خلال التجارب والخبرات"(٢٣). وأصبحت كلمات بينا البسيطة هذه شاهدًا على صبر كونين وإيمانها. وكانت النهاية التي تمت بمصاحبة البيانو ذات صبغة تشكيلية على نحو كبير، حيث شددت المعنى الرمزي للمسرحية، فهناك الضوء المركز البراق الذي يؤكد وجود النورس فوق البيانو وأجنحته مفتوحة كما لو كان يستعد لإنجازات عظيمة وتضحيات ذاتية.

ويرى قليل من النقاد ضرورة طمث أعماله الأخيرة بالرغم من كل امتيازات تايروف في الماضي، وذلك في ظل ظروف الحرب ومكانته الهامشية في حقبة المعايرة الثقافية؛ لذا قالوا عن النورس التي أخرجها إنها شكل آخر لفكرة تشيخوفية، واشتكوا من عمر كونين والتمثيل الردىء وتضخم الصبغة المايرهولدية في المسرحية. لقد اعتاد مرتادو المسرح الوفرة والثراء على خشبة المسرح المميزين للأعمال الكلاسيكية المعادة، وذلك بما يتفق مع الذوق الستالينى، لهذا صدم هذا الجمهور بسبب "المسرح الفقير" المنتمى إليه هذا العرض. ومن ناحية أخرى، راقت – النورس على نحو كبير – الموسيقيين والفنانين من أمثال سفياتوسلاف ليختر Svyatoslav Richter، ونينا دورلياك Nina Dorliac. وقد سعد

العجوز جايدبوروف – وهو أستاذ لتايروف – بأسلوب إبـراز الـصبغة الغنائيـة للمسرحية من خلال التركيز الدقيق. "إن الفكرة نفسها قد طغت على مفهوم العرض مثل أجنحة النورس المنبسطة، كما طغت على صورة الأداء، وذلك ككشف إبداعي لحركة المسرحية الداخلية التي نشأت على المسرح بشكل منطقي"(٢٤). لقـد كـادت إحدى الطالبات الشابات تبكي، ولم تنتظر حتى تحترف ارتياد مثل هـذا المـسرح، وذلك من فرط إعجابها بهذا الإخراج الجديد الدقيق"(٢٥). لكن هذه الصورة الأوليـة لم تكتمل، فأغلق المسرح بعد أربعة أعوام، حيث شاع عنه صبغة الشخصية الذاتية جدًا، وافتقاره إلى الصبغة الأكاديمية.

في الوقت نفسه، لم يعتزم النقاد الموافقة بسهولة على ذلك الـشيء القـديم. واعتبرت النورس من إخراج يوري زاڤادسـكي Yury Zavadsky علـى مـسرح الموسوفيت بمثابة رد مباشر على مسرحية تايروف، لكنهـا واجهـت اعتراضًـا شـاملاً؛ لكـونها عتيقة، خـالية مـن الأفكار، وغير معنية بأية مبادئ اجتماعية أو جمالية. فكان تريبليف سلبيًا ساكنًا مثل أوزوالد لدى إبسن حيث يفتقر إلـى أيـة عزيمة أو كفاح من أجل الجديد. وكانت هناك في هذه المسرحية وقفة صمت بعـد كل كلمة فاستغرقت أربع ساعات ونصف الساعة حتى تصل إلى النهاية، فقد كانت عودة بالية لأدوات مبتذلة لمسرح تشيخوف، وليست صياغة معاصرة للمـشكلات. فظهرت الحاجة الماسة إلى الأشكال الجديدة.

الفصل الحادي عشر

الإعراض عن التراث (روسيا ١٩٥٠ – ١٩٧٠)

إن الجرْس التشيخوفي العام لشيء جيد، لكن الجرس ليس هو المعنى. ولكل مسرحية من مسرحيات تشيخوف معنى خاص بها لا يمكن محاكاته، هذا بجانب جرْسها العام.

أناتولي إفروس Anatoly Efros[١]

إعادة الحياة إلى الأعمال المعتمدة

أضفتْ قرارات الاجتماعات الحزبية سمات إيجابية على المعالجات الأدبية، ووصفتها بصفات البطولة الملحمية، وذلك حتى من قبل اندلاع الحرب الوطنية العظمى. وكان تشيخوف يتمتع بمكانته الراسخة ضمن الكلاسيكيات الأدبية، لكن عملية انسجام تشيخوف واتفاقه مع البرنامج الحزبي اقتضت واستلزمت بعض الالتواءات الفكرية، وتلك مهمة اضطلع بها في بدء الأمر مسرح الفن بموسكو. كان على النجوم المقربين المميزين – من أمثال ڤاسيلي كاشالوف – أن يعبروا عن آراء الحزب وتوجهه مقابل مزاياهم تلك. وقد وصف كاشالوف شخصيات تشيخوف في حديثه عنهم في يناير ١٩٣٩ بأنهم "مرتبكون غير واعون، ويحيون للمستقبل... فهم يؤمنون أن الحياة الرائعة سوف تنبع من عظامهم، وتنمو من أجسادهم، وتقوم على تضحياتهم، وذلك فيما يشبه حياة الصفوة من المفكرين الشيوعيين لدينا، الذين يعيشون بإيمانهم ببناء الشيوعية"[٢]. وعندما أخذ الممثل الشاب ڤيكتور جروموف Viktor Gromov دور تروفيموف، أصرت أولجا كنيير على أن يحترم الطالب الذي اضطلع بمسئولية حملها لنفسه، لأن تروفيموف (الطالب) كان "مفعمًا بالإيمان

القوي والحقيقة في ذاته". ثم ينتقل جروموف إلى دور الخال ڤانيا، وتقول كنيبر في ذلك عن شخصية ڤوينتسكى إنه كان مقاتلا لا يستسلم (٣).

لكن تغيير روح عالم تشيخوف كان عليه المضي أكثر من مستوى التوصيفات الفردية، فظلت المسرحيات تقاوم التجارب والتدخلات الاجتماعية والسياسية، التي جعلت أصحاب المذاهب لا يثقون بالمؤلف. ويشتكى ألكسندر فاديف Aleksandr Fadeev – رئيس اتحاد الكتاب – من أن المسرحيات لم تضم فلاحًا واحدًا بارزًا، أو عاملاً، أو مثقفًا. وبالمثل أعرب أحد النقاد الذين كتبوا عن الخال ڤانيا في تامبوف عن رأى مشابه، يقول: "يا إلهي، ما هذا العالم الممل... إنهم لزمرة مفزعة بشعة من أناس وصلوا إلى الحضيض الاجتماعي"(٤).

نجح نميروڤيتش في دمج مبادئ الوعظ السوڤيتية في الشقيقات الثلاث دون التضحية برؤيته الخاصة أو الإصرار على الجودة، لكن باقي الريبرتوار استعصى عليه. وفيما بين عامي ١٨٩٨ و١٩٥٩، لم يقدم مسرح الفن مسرحية النورس سوى مائة وعشر مرات فقط، وهذا يمثل ٢٪ فقط من إجمالي عروض أعمال تشيخوف في هذه الفترة. ويقول المدير الأدبي للمسرح باڤل ماركوفPavel Markov إنها "ظلت إحدى المشكلات الرئيسية للمسرح"(٥). وكان الحل من وجهة نظره المجيء بتفسير صحيح لنينا، دون التبسيط المفرط والتسطيح للشخصيات الأخرى.

وبعد الحرب استطاع مسرح الفن بموسكو أن يترجم العاطفة التراجيدية إلى صفات بطولية، وذلك في مسرحية الخال ڤانيا (١٩٤٧)، من إخراج ميكائيل كيدروف Mikhail Kedrov، ولأول مرة تطغى شخصية ڤوينتسكى – من أداء بوريس دوبرونرافوف Boris Dobronravov – على جاذبية أستروف سارق المشهد. وأعرب ماركوف عن الدلالة الاجتماعية لهذا التوجه بقوله:

قبل الثورة كان تمرد الخال ڤانيا يفتقر إلى المبادرة، وكان تمردًا فاترًا، لكن المفسرين الجدد جعلوا من هذا الرجل الذكي الموهوب مأساة، إذ يغوص في جو

من الكآبة في ظل الوجود اليومي المضطرب. وبهذه المعالجة، نالت شخصية ڤانيا دلالتها الحقيقية. وبالنسبة إلى شخصية سونيا، فقد نالت بُعدًا فلسفيًا إضافيًا، فتعبر في مونولوجها الختامي – الذي لم يعد ينقل السلوى العاطفية – عن الإيمان الراسخ بالمستقبل(٦).

وتمادى البعض في هذا الاتجاه، فتجد لوبانوف Lobanov يؤدى بروڤات الخال ڤانيا عام ١٩٥٠ على مسرح إيرمولوڤا مفترضًا أن منزل ڤوينتسكى كان مركزًا النشاط السياسي للحي. ويقدم في الفصلين الأول والثاني النظام القمعي لألكسندر الثالث (فاسم البروفسيور كان ألكسندر)، وتم أداء دور سيريبرياكوڤ منذ البداية بحيث يظهر مستحقًا للاغتيال. وكان من المقرر أن تحطم الطلقة التي أطلقت في الفصل الثالث أحد الأوانى الخزفية كإشارة للثورة ("فالطلقة تعنى الثورة" حسبما قال المخرج). وعُرضَ الفصل الأخير على رائحة البارود. "لا بد ألا نثير مشاعر التعاطف والشفقة؛ بل الاحترام لصورة فعل هذا البطل. إننا ننشد بأهازيج الشجاعة والجسارة والحمية والعمل"(٧). ولم يخرج هذا العمل إلى النور قط.

حقق عرض بستان الكرز على مسرح ماياكوڤسكى عام ١٩٥٦ ثيمة الانتقام في شخصية رانيڤسكايا التي لعبتها ماريا بابانوڤا Mariya Babanova(٨)، والتي خلعت ثوب الوهم عن بطلتها، إذ كانت في ذلك أكثر حكمة من كنيير. لقد عملت بابانوڤا مع مايرهولد عن كثب في فترته البنائية؛ ولذلك كان مدخلها إلى هذه الشخصية يتميز بأقصى ما وصل إليه الأداء في العشرينيات والثلاثينيات من القرن العشرين، ففقدان القدوة والانفصال عن الوهم كان ينبئ بالنهاية المحتومة؛ لذا تجد شخصية رانيڤسكايا تلك مهذبة ذكية ذات كبرياء وبصيرة بقدرها، فقد نأت بنفسها بكل حذر وبشكل غير ملحوظ عما يحيط بها، من سوقية ووضاعة، من قبيل ثرثرة جايف، وخشونة ياشا، وتوسلات لوباخين. لقد فرضت على نفسها حكمًا صارمًا شديدًا، بالرغم من ودها نحو الآخرين. وبمجرد فقدان البستان انتهت حياتها، حيث انتهت دنيا البراءة السعيدة، وفقدت معها الأساس الذي تبنى عليه حياة

جديدة. وفي النهاية، حبست دموعها، وأسدلت حجابًا على وجهها ليكون قناعًا لهـــا، ثم انطلقت دونما نظرة إلى الوراء.

جاءت كل عروض تشيخوف في يوبيل ذكرى ميلاده المائة عام ١٩٦٠ فـــي شكل استجابات منهجية ورسمية لقرارات الحكومية. ويبدو أن التحفظ عديم المشاعر في هذه العروض، كان يعكس مقولة الممثل ڤيكتور ستانيتسين Viktor Stanitsyn – وهو ممثل بمسرح الفن – إذ يقول: "ليس ثمة حاجة إلى إعادة عرض مـــسرحيات تشيخوف، فالعروض الحالية لا تزال إرثًا لم يتغير من التفـــسيرات والمـــشروعات الأصلية"(٩). وللخروج من تحت وطأة هذا الإرث، وللتعبير عن العصر، اتجه كثير من المخرجين إلـــى الأعمـــال المهملـــة، مثـــل: بلاتونـــوف، وشـــيطان الغابـــة، وإيـــڤـــانوف على نحو خاص.

ويبدو أن مسرحية عدو بلاتونـــوف (١٩٥٦) لـڤيلار Vilar قـــد ألهمـــت العرض السوڤيتي الأول لمسرحية "بدون عنوان " على مسرح بسكوف فـــي العـــام التالي، لكنها هوجمت لكونها تجربة بلا معنى، وعملا لا قيمة له. و هوجم عرض ڤ. إستومين– كاستورسكى V. Istomin-Kastorsky، حيث لم يؤكـــد الخلفيـــة الاجتماعية، وركز على عنصر الدونجوانية والفارْسية، وهوجم عرض آخر بـــشدة وقسوة على مسرح ڤاختانجوف بموسكو عام ١٩٦٠ حيث قيل: إن المسرحية غيـــر جديرة بالعرض المسرحي، وهي بهذا الشكل تعد إساءة لاسم تشيخوف (١٠).

كان يوري زاڤـــادسكى Yury Zavadsky – تلميذ ڤاختانجوف الـــسابق – هو المسئول عن الإعادة الأولى لشيطان الغابة (بمسرح موسوڤيت ١٩٦٠)، فكـــان من المقرر أن تكون شخصية العنوان بطولية (وهو نيكولاي موردڤينـــوف)، لكـــن ابتعاده عن الآخرين، الذين ظلوا يأكلون طوال المسرحية، حولـــه إلـــى شخـــصية سخيفة مضحكة.

نُسيت مسرحية إيـڤــانوف تمامًا، وكانت ماريا كنيبــل Mariya Knebel – آخر تلاميذ ستانسلافسكى – قد عرضتها علـــى مـــسرح بوشـــكين بموســكو، وواجهت الكراهية العامة للمسرحية، فاستخدمتها لإعادة النظر في المفهوم المقبــول لما هو تشيخوفي. ولم يكن سميرنوف يؤدى دور إيـڤــانوف النــواح البكــاء أو المعاني الشاكي، لكنه اعتمد على تفسير كاشالوف، فوضعه ضمن جماعة مبغضي الفنون والآداب، وجاءت حادثة انتحاره وكأنها موت علـــى متـــاريس القتـــال(١١). وبالمثل اضطر مسرح مالي الذي لم يقدم قط مسرحية كاملة لتــشيخوف، إلـــى أن يعرض له عام ١٩٦٠. ولم يُرد بوريس بــابوخين Boris Babochkin – الــذي اختير لإخراج المسرحية – أن يبدأ بمسرحية النــورس، فتوجــه إلـــى مــسرحية إيـــڤــانوف هو أيضًا. وكان هذا أول عرض روسي لتشيخوف يوصـــف بالقـــسوة منذ عرض ڤاختانجوف. وسوف تتردد كلمة "القسوة Cruel" كثيرًا في العقد التالي، ولعل شعار هذه الحقبة كان يدعى "الموضوعية الشاملة". فالتوحد مع الأبطال، الذي كان يخلق مشاعر التعاطف في العروض الأصلية، ويعد بمثابة دفاع عنها بجانـــب التخطيط الواقعي الاشتراكى، حل محلهما التساؤل الموضوعي المدعي(١٢).

ويرى الناقد كروجل H Krugel أنه عندما قام تشيخوف بتنقــيح مــسرحية إيـــڤــانوف، أراد لشخصية داڤيدوف أن تحل محل دور العنـــوان "الـــذي تحمـــل المسرحية اسمه كعنوان لهـــا"، وأن يلعبـــه ســـازونوف Sazonov أو دالمـــاتوف Dalmatov، وهما ممثلان يتمتعان بالديناميكية والتوهج، ويمكنهما جعل الأزمـــة المحورية مؤثرة بارزة. أما دور إيـــڤـــانوف من أداء بابوخين، فكان على العكس، فهو عقيم جاف متحفظ مجرد من الشاعرية والرومانسية، متردد متـــأرجح، لكنـــه عومل كشخصية تراجيدية مشكلتها المحورية مشكلة زواج. ولم تكن لديه أهداف أو إرادة للعيش، لكنه ظل يتمتع بشجاعة الأفكار، إذ ظل يناقش مسائل مرضه، وهـــو يضع قبضته القوية في جيبه، ويتحدث بقوة، وكانت ظروفه أو حالتـــه تلـــك تعـــد خطيرة على المجتمع السوفيتي الذي سعى إلى أن يثنى الشباب عن الاشتراك فـــي

ثورته السلبية تلك. كان ذلك تعبيرًا ممنهجًا لتوجهات مشابهة في العروض الأخرى لتشيخوف عام ١٩٦٠، لكنَّ أيًا من توجه – سواء بابوخين أو كنيبل – لم يعد لمسرحية إيفانوف مكانتها ويصلحها، لأن حلولهما كانت تجريبية تشككية بالنسبة إلى بعض مشكلات الإخراج؛ فقد افتقرا إلى الغموض أو إلى الحنين الشجي الذي اتسم به البطل(١٣).

كانت المشكلة الأولى أن معظم المبادئ اليقينية القديمة – في حقبة خروشوشوف Khrushchev خفيفة الوطأة – كان قد ألقي بها جانبًا دون المجيء بمبادئ بديلة واضحة. وكان تشيخوف من بقايا الماضي الجديرة بالاحترام، فعُرِضَتْ أعماله عندما وجد المخرجون السبيل إلى إحيائه، لكن وجوده المتصل كان واضحًا في دوافع كثيرة وأمزجة وأشكال متباينة لدراما هذه الحقبة وعروضها(١٤)، حتى إن نظرة نميروفيتش إلى مسرحية الشقيقات الثلاث على مسرح الفن قد نالها التغيير لدى تفسيرها، عندما حل الممثلون الأصغر عمرًا محل فريق التمثيل الأصلي. وبدا ذلك التفاؤل ساذجًا، فتجد شخصية الذي آمن بصدق بحسن حظه لا تكاد تنجو من ويلات الحرب الوطنية الكبرى وتوابعها من حرب باردة. لقد قام فيرشنين – الذي لعبه بولدومان – بمهمة أخلاقية أكثر عذوبة من حبه لماشا، مثلما اعتقد كثير من المواطنين السوفيت أواخر الأربعينيات، بأن العمل من أجل الشيوعية كان أسمى من الطموح الشخصي. أما الآن، فقد بدأت الحياة الخاصة، وليست الخدمة العامة هي ما يُسمح بها كأول اهتمامات الفرد. وأضفى ممثلو الجيل الجديد على أدوارهم قيمًا مختلفة أكثر حميمية بجانب حساسية الستينيات ومشاعرها، عندما لم تجسد السعادة التي تكهنت بها شخصيات تشيخوف للمستقبل. ويمثل أ. ف. مياجكوف A. V. Myagkov دور توزنباخ البطل، من خلال مسرحية فولودينيه، فهو "يخجل من السعادة"، وهو هادئ مسالم، لكنه ودود ومستعد لتفهم الآخرين. أما ماشا التي لعبتها ميروشيشنكو Miroshichenko فكانت بحق "طائر الممر"، إذ لم تسمح لأى شيء بالوقوف أمام حريتها، وحل الالتزام الشخصي محل الطاقة الروحانية لدى تاراسوفا Tarasova ومحل قلبها الذي يفيض بالمشاعر،

وبذلك أمكن لميروشيشنكو أن تقسو على زوجها ولا تبالي بهلوسة إيرينا، ولم تنصت إلى موسيقى المشهد الختامي. أما إفجيني إفستجنيف Evgeny Evstigneev فقد قام بدور تشيبوتكين كشخص أحمق أخرق مضحك الهيئة، وليس كطبيب وأديب. فقد أصبح دجالا مُدعيًا ساخرًا مرير المشاعر، ثاقب الأعين، وهذه الصورة قُصد بها أن تحاكي تشيخوف النكد المشاكس. أما تشيبوتكين الذي لعبه أرتيم Artem فقد كان مثيرًا للشفقة، وكان أداء جريدوف مؤثرًا لبساطته الساذجة، لكن إفستيجنيف لم يثر الشفقة ولا التعاطف، إذ أكد السخرية والتهكم(١٥).

الشقيقات الثلاث لتوفستونوجوف

مرة أخرى أعيد التفكير في الشقيقات الثلاث بما أوجد أول تحرك جريء نحو إعادة الرؤية والتفسير بجدية، هذه المرة من إخراج جيورجي توفستونوجوف Georgy Tovstonogov على مسرح البولشوى الدرامي في لينينجراد عام ١٩٦٥، وذلك مع اقتراب انتهاء حقبة "ذوبان الجليد". وباستثناء نميروفيتش، كان توفستونوجوف المخرج الوحيد الذي يتمتع بالخبرة السياسية والمهارة الحرفية ليرأس الأوليمبياد المسرحي السوفيتي لمدة ثلاثة عقود. وكان لقاؤه حتميًا مع تشيخوف بعد عروضه المنقحة المهمة لأعمال: المعتوه لدوستويفسكي، والهمج لجوركي، وويلات الفطنة لجريبودوف. وكانت الشقيقات الثلاث مسرحيته المفضلة من بين أعمال تشيخوف، لكنه رفض"الإرث القائم على الأدبيات النقدية، وكذلك على الرؤى المسرحية"(١٦). وكان عرضه إلى حد ما بمثابة اختبار لتحديد الصلة بين الحياة المعاصرة ومسرحيات تشيخوف. لقد أراد توفستونوجوف إيجاد دلالة معاصرة في مأساة الأبطال المحببين إليه – باستثناء ناتاشا – هؤلاء الأبطال الذين أثاروا مشاعر متضاربة. وكالمعتاد، اتبع توفستونوجوف معايير تقنيات مسرح الفن من حيث مرحلة التحضير والبروفات، لأنه لم يعتزم منازعة عظمة إنتاج نميرفيتش عام ١٩٤٠ أو التنازع بشأن منهجيته. وكان عرضه الشقيقات أكثر صبغة مسرحية وخيالا من صبغة نميروفيتش الطبيعية، لكنه افتقر للانسجام

الداخلي أو التوافق والصبغة الشاعرية للحياة، تلك العناصر التي وجدت في الإخراج المبكر [١٧].

حدد توفستونوجوف الفكرة الرئيسية، واعتبر أن المخرج لا بد أن يسأل أولا: "هل الزمان فقط والنشاط المحيط هما ما يجعلان الناس لا يعيشون عيشة الفطنة والجمال والإيجابية ؟"[١٨]. وكان على الضمير السوفيتي الحديث أن يرجع معظم الذنب إلى الشخصيات نفسها وإرادتهم الرخوة. فمن الواجب مواجهة عدم اكتراثهم وقسوتهم، وليس تبريرهما. "فلا أحد يمكنه أن يوفق بين تعاطف تشيخوف مع شخصياته وقسوته الشديدة نحو نقاط ضعفهم"، وذلك حسب رأى توفستونوجوف الذي أصر عليه[١٩]. وقد أخذ يستكشف "جدلية التعاطف" و"القسوة" ليستنتج أن ثمة نمطًا خاصًا من المشاعر يلزم لإنتاج تشيخوف. لقد كان تغريب بريشت مناسبًا، فلا بد للمرء أن ينأى عن الشخصيات ليوجد القسوة تجاههم. أما في العرض الفعلي، فإن الحميمية التراجيدية للشخصيات تخفي ميل المخرج إلى أن يصبح حاكمًا صارمًا [٢٠].

بذلك كان توفستونوجوف واضح التفاؤل بشأن فهم "القوة التدميرية للأفعال واعتراض تشيخوف على ذلك"[٢١]. وقد جذبته فكرة "القتل الجماعي"، وتلك عبارة استخدمها ليصف إخفاق الشخصيات الشديد في تجنب الكوارث بالرغم من درايتهم بالمبارزة الوشيكة بين سوليني وتوزنباخ. "إن ثيمات المثقفين وعلاقتهم بالحياة من أهم ثيمات الفن الحديث... وفي مسرحنا تتجسد ثيمة المثقفين في سلسلة من العروض. وتعد الشقيقات الثلاث لتشيخوف حلقة طبيعية من الخطاب الأعم..."[٢٢]. هنا تكمن الصبغة المعاصرة للعرض؛ فلم يكترث توفستونوجوف كثيرًا بالحرية الآخذة في التكشف أوائل الستينيات، إذ رأى أن الترخيص السطحي لوّث الجيل الذي اشترك مع الشقيقات في تجميد الإرادة، إذ أسلمن طواعية منزلهن لحيوان ناتاشا الفوضوى. وأخفق المثقفون في تأسيس معيار أخلاقي جديد؛ وبذلك أسلموه للمستغلين. لقد كانت سمة المسرح الروسي ونغمته الحديثة طوال الستينيات هي النشاط المحموم والغنائية الشاعرية والاحتجاج. أما موضوعية توفستونوجوف التطهرية فكانت تسبح ضد هذا التيار، وعطلت بذلك كثيرًا من معاصريه [٢٣].

لم يسامح توفستونوجوف أبطاله فيما لا يخص البلاغة والطلاقة أو اللاحركية، لكنه قدّر قيمتهم الروحانية ونقاء سريرتهم، ولم يُقلل من شأن مثالياتهم ولم يسخر من عدم حركيتهم، لكنه حاول إيجاد دلالة وشاعرية ليضفيها على غاياتهم العقيمة، فرتب الصراعات بحيث تكشف كل شخصية – ما عدا ناتاشا – الألم الذي تشعر به بسبب العدمية، ومدى استحالة السعادة. وكانت أولجا (زينايدا شاركو Zinaida Sharko) التي اشتاقت إلى التجارب الجديدة، لكنها لم تستسلم، أما إيرينا (إميليا بوبوڤا Emiliya Popova) فكبلت نفسها، إذ وافقت على الزواج بالبارون، لكنها بدت فارغة جوفاء بعد افتقاده. وتمتعت ماشا (تاتيانا دورونينا Tatyana Doronina) بالسعادة المستحيلة، لكن حياتها تبددت باختفاء حياة ڤيرشينين[٢٤]. وأدرك ڤيرشينين – الذي لعبه إيفيم كوبليان Efim Kopelyan – بحذر ويقظة مسئوليته الثقيلة، لكنه استمر في طريقه لأنه من الشائن أن يكون المرء عاطلاً باغضًا للفنون. وكان سوليني (كونستانتين لاڤروف Konstantin Lavrov) رجلاً تجرد بقسوة من نصيبه من التعاطف، فتاق في ألم إلى رفيق لروحه، وعلى النقيض منهم جميعًا؛ فقد أدت لودميلا ماكاروڤا Lyudmila Makarova دور ناتاشا بدقة لتخلق جسرًا قويًا مع حياة الواقع، إذ رفضت خوض المعركة حسب قواعد الشقيقات.

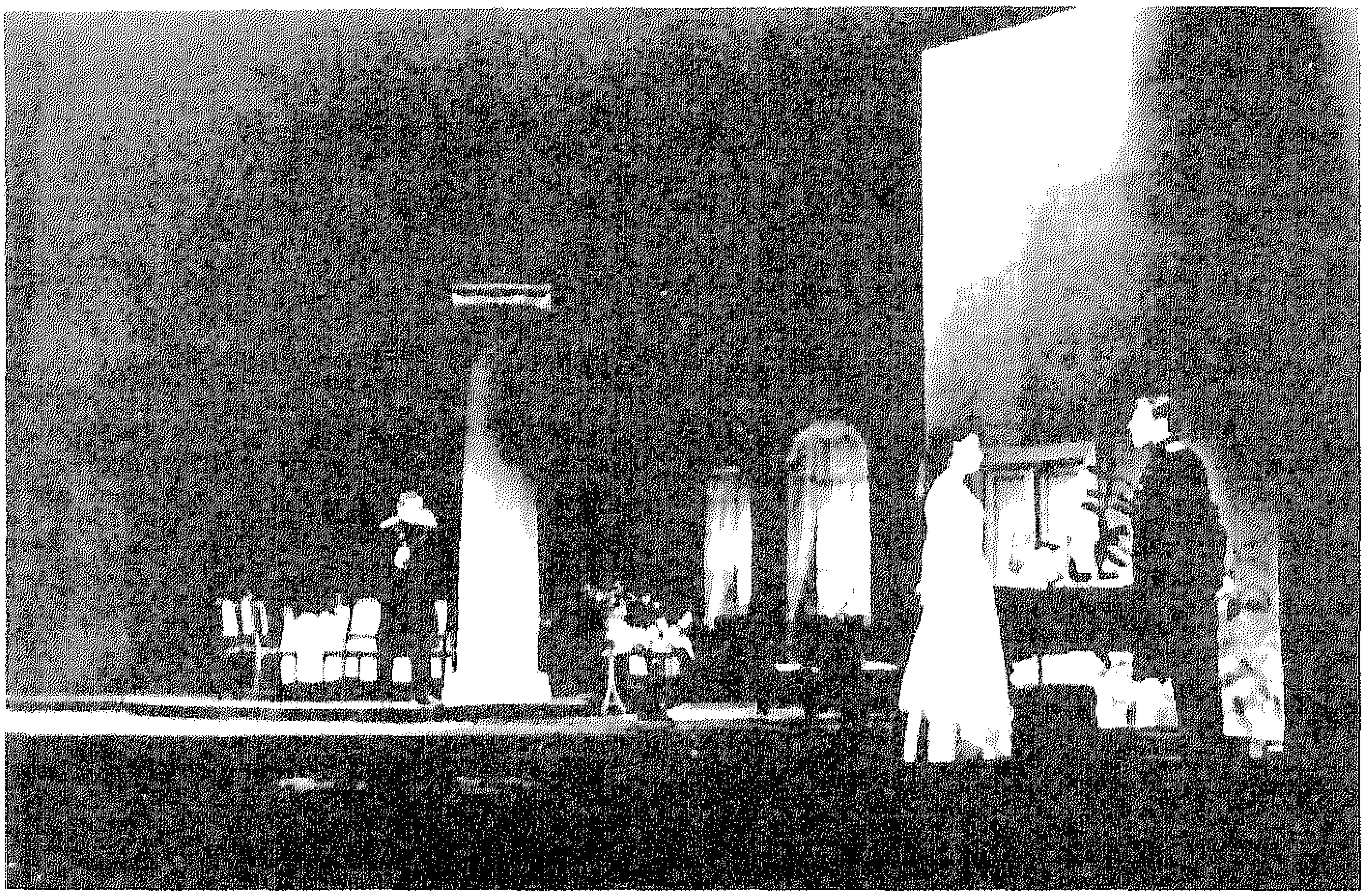
أكدت النغمة الملحمية للعرض على رياح التاريخ التي هبت من خلال حياة الشخصيات، ووفرت المصممة صوفيا يونيفتش Sofiya yunovich فراغًا ضخمًا لخشبة المسرح لتجعلها تتمتع بالهواء الطلق والاتساع. وأوجدت تفاصيل للحياة الواقعية، لكنها رتبت في متسع يقابل الرياح، بما أثار صورة الحركة لدى الزمان، ولدى روسيا. وفي الحال جذبت الجمهور اللوحات السوداء والبيضاء والرمادية الجمهور، حيث تربى هذا الجمهور على تقنيات السينما، وبالمثل فإن عربات المسرح كانت بمثابة "الصور المقربة"، وهي تقنية أُخذت عن مسرحية المفتش لمايرهولد. لقد أراد توفستونوجوف أن يشاهد الجمهور الشخصيات بشكل مباشر ليروا أعينهم، ولذلك زج بالمقطوعات الثنائية الموسيقية بينهم. ولم يشعر المشاهدون بالارتياح، إذ اقتربوا من نشوة توزنباخ الحالمة وعشقه لإيرينا. "فالشاشة العريضة" يمكنها إفراد ماشا وڤيرشنين عندما ينعزلان في نشوتهما، ثم

لتبرز سوليني وتوزبناخ في لقاءاتهما الحاسمة، ثم تأتي بالشقيقات في النهاية وجها لوجه مع جمهور الصالة (٢٥).

ثمة مهمة أكثر تعقيدًا للسينوجرافيا، إذ كان ذلك محاولة جريئة لتصوير ضغط الزمن المنذر في مسرحية تشيخوف. فلحظة أن حاول توفستونوجوف أن يضفي دلالة على مرور الزمن غير ذى المعنى، تغيرت كل معايير العرض التشيخوفي، فلم تكن الحالة المزاجية والجو المسرحي محوريين، بل شُدِّدَ عليهما بأسلوب جديد. وقد أبطأ توفستونوجوف من مسيرة الوقت وسرعته ، ومد الدقائق لتطول، وقاطع الحوار بوقفات صامتة طويلة متصلة، وحدد الجو النفسى في الفصل الأول بقوله: إن أهم حدث كان موت الأب قبل ذلك بعام. وتخلل الفصل بكامله شعور بانتهاء تأجيل الأحداث لمدة عام، فالآن "على المرء أن ينظر إلى الحياة في تقدمها وتراجعها" (٢٦).

بدأت الأحداث مع دقات الساعة، وألقت أصوات الساعة المتصلة بدلالة قدرية قاتمة طوال العرض. لقد دّمر الوقت المتبدل الأحلام، وكبت الآمال، وحطم الجميع. وخفقت أنغام الفصل الأول البهيجة الرنانة تدريجيًا لتصبح نغمات الحزن العقيمة والأسى والألم المعنوي. وطالت المسافة بين ما هو مثالي وما هو حقيقي طولاً لا نهائيًا. وتوالت الفصول، ومع تتابعها أصبح التنفس أصعب، وتدمرت الآمال مع مرور الوقت الذي لم يسعف سوى ناتاشا، حيث فتح لها الآفاق، فهناك: الأبناء، والعلاقات الغرامية، والغرف الجديدة. في الفصل الأخير، أخذ توفستونوجوف يوسع من حدود خشبة المسرح إلى أقصى حد. فهنا تعانق فكرة الطبيعة الشخصيات، وإن كانت طبيعة غير مكترثة بما يجرى على جمالها. ولم يتأثر الإيمان بقدرات الإنسان على الاحتمال بمسيرة الزمن ومروره – حتى مع عدم اكتمال هذه القدرات(٢٧) .

وكان تأثير ذلك فى الجمهور عميقًا، ويوجز الكاتب المسرحي ليونيد زورين Leonid Zorin ذلك قائلا:



(٢٢) عرض توفستونوجوف للشقيقات الثلاث. مسرح جوركي الدرامي، لينجراد ١٩٦٥.
الصورة المقربة لتوزينباخ (سرجي يورسكي) وإيرينا (إيميليا بوبوڤا)، وفي المقابل الامتداد
الملحمي للديكور في الفصل الثاني. وأعلى الخشبة نجد سوليني (كونستانتين لاڤروف).

إن هذا الإنتاج الدرامي العميق يعد تراجيديا، إلا أنه ليس تراجيديا تُثَبط العزيمة؛ بل تدعو إلى الفعل. إنها تراجيديا تتطلب حسابًا حاسمًا تجاه الخمول والوهن الاجتماعي، الذي قد يُحوّل الخير والأمانة، بل الإيمان بحياة أفضل، إلى أشكال من اللامبالاة ومسامحة الشر (٢٨).

لقد كانت دعوة مهمة في وقت كان الركود فيه هو سمة العصر.

كان إيمان توفستونوجوف المطلق بقدرات البشر يتعارض مع حالة اليأس المتزايدة، فبعد مرور فترة من الزمن خفّت فيها الوطأة في عهد خروشوف Krushchev، سرعان ما عادت القبضة الحديدية في عهد بريجينيف Brezhnev، وانعكس شعور انعدام الأمل باللجوء أكثر إلى تشيخوف. وتقول المؤرخة المسرحية تاتيانا شاخ أزيزوفا Tatyaan Shakh Azizova في إشارتها إلى إحياء العروض أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات:

إن عالم تشيخوف الشهير يبدو غريبًا على مسرحنا اليوم، لقد أصبحت الحياة اليومية المتنوعة المكدسة بالشخصيات أكثر جفافًا وعقمًا، وأقل تفاصيل. وهناك شعور باللامنزلية لغياب الجدران، وهي الحدود الخارجية للمنازل، فالناس يعيشون في العراء يواجهون الرياح. وقد توجد المنازل والجدران القوية، لكنها قوة القلاع. إن فكرة الحياة كسجن قد أخذت في الظهور كنزعة فنية"(٢٩).

في عام ١٩٦٩، عرض ليونيد خايفت Leonid Kheifets الخال ثانيا والشخصيات بالفعل حبيسة المنزل. وأوحت خشبة المسرح بالقفص الضيق. فهي مجرد صدع رمادى مستطيل تقف فيه الشخصيات بصعوبة، وهم منتصبون أو يتحركون أو يتنفسون. وطورت هذه الصورة في ضيعة ميخالكوف كونشالوفسكي Mikhalkov – Konchalovsky الشبيهة بالمتاهة في فيلمه الذي ظهر عام ١٩٧١ اقتباسًا من المسرحية، والتقط أودلف شابيرو Adolf Shapiro النسق نفسه في عرض تاللين "الشقيقات الثلاث" عام ١٩٧٣، حيث عاشت أسرة

بروزوروف في منزل صغير بجدران مرتفعة، وليست له أبواب أو نوافذ، وكانت إضاءته خافتة متبددة. ولم يُظهر المخرج الحديقة في الفصل الأخير، فلم تستطع الشخصيات التحرك في رحاب الطبيعة أو بحريتهم. في نهاية المطاف، كان أندريه يعدو على خشبة المسرح وراء كرة مطاطية كبيرة، ويبدو ذلك محاكاة لمقطوعة من مقطوعات الشغل الحركي لستانسلافسكي. وقفزت الكرة لتصدم الأسوار، لكنها لم تبتعد كثيرًا، فظل القفص قفصًا.

تمجيد إيـڤـانوف

دار الصراع في الخمسينيات والستينيات في المسرحيات الجديدة لأربوزوف Arbuzov، وروزوف Rozov، وڤولودين Volodin حول معارضة طبقة المثقفين لما هو معتاد ومبتذل، فهذا صراع بين جيل عن الحالمين المثاليين الإيجابيين مع جيل من المنهوكين السلبيين، فكان ما هو صحيح وما هو خاطئ أشياء نسبية، لكنه في عام ١٩٧٠ زاد تعقد هذه الفروق بسبب نشر مسرحية صيد البط لفامبيلوف Vampilov (والتي لم تعرض إلا عام ١٩٧٦). فبطله زيلوف ذو السمة التشيخوفية في مزجه الفوضوي للآمال والحقارة، أفرز سلسلة من الأبطال ذوي التعارض المماثل. وناقش الممثل والمخرج أوليج إفريموف Oleg Efremov شخصية البطل زيلوف ليقارنه ببيخورين Pechorin بطل لارمنتوف القدري في عصرنا هذا، في حين أشار أناتولي سميليانسكي Anatoly Smeliansky إلى إيـڤـانوف الأكثر صلة.

أصبح نموذج زيلوف "للبطل المفقود" المتناقض مع نفسه، والذي لا ينسجم مع بيئته المحيطة، هو النمط السائد في السبعينيات. ولم تكن مجرد مصادفة أن يلعب إفريموف دور رودين الفضولي لتورجينيف في الأفلام، ودور زيلوف في المسرح، بجانب قيامه بإخراج إڤـانوف بمسرح الفن بموسكو، وذلك في فترة تقدر

بثلاثة أعوام (١٩٧٦ – ١٩٧٨). وأدى ممثلون آخرون شكلا مميزًا أيضًا لهذا النوع، فهناك أندريه ميرونوف Andrey Mironov يمثل رودين في التليفزيون، ودال Dal يمثل أدوار بيخورين وزيلوف، وكذلك ڤون كورين Von Koren في فيلم عن المنازلة لتشيخوف (١٩٧٣)، والتي أعيد عنوانها بشكل له دلالته ليصبح: "إنسان طيب شرير"، فأعيدت المنازلة بحيث تكون قتالا بين الأقطاب متمثلاً في شخصية البطل. في السبعينيات – ومع ندرة المسرحيات الجيدة – لجأ الممثلون عادة إلى توجيه طاقاتهم الإبداعية نحو الكلاسيكيات مع إعادة إحياء الشخصيات التي طواها النسيان أو تقديم قراءات جديدة لأدوار شهيرة بالفعل. وينعكس نقل نمط زيلوف الشهير إلى الماضي في الإعادات العشر الكبرى لإيڤانوف بين عامي ١٩٧٠ و ١٩٧٨[٣٠]. فهذا العمل اعتبر مُستعصيًا على التمثيل لمدة ثمانين عامًا. ولقد كانت مسرحية تشيخوف المبكرة مناسبة تمامًا لفترة الركود. لقد عاود الظهور ذلك الجو الخانق القديم لدى طبقة المثقفين الروس، فهناك الفتور الاجتماعي، والتهكمية؛ والضمير المريض المحتضر الذي ابتُلِيَ بخيانة المثاليات. وكان كل عرض – بمجرد افتتاحه – يدخل في جدال مع العروض الأخرى.

أما عرض إيڤانوف من إخراج مارك زاخاروف Mark Zakharov و م. شتاين M.Shtein على مسرح لينين كومسول عام ١٩٧٥، فقد أذهل الجمهور بسبب اختيار البطل. فقد كان إيفجيني ليونوف Evgeny Leonov – أشهر ممثل كوميدي في الاتحاد السوفيتي– قصيرًا ممتلئ الجسم، وذا وجه سلطوي (فقد كان المعبر عن هذا الوجه في الرسوم المتحركة السوفيتية). لكن ذلك لم يكن سوى ارتداد إلى شخصية إيڤانوف الركيكة التي سبقت شخصية المعاني النبيل لكشالوف عام ١٩٠٤. وتكمن الجاذبية في التشابه بين الممثل وبين كل من يجلس بين الجمهور، وهذا ليس بهاملت روسي؛ وإنما شخص ذكي شديد الكآبة. وقدم ليونوف نمط المثقف من الجيل الأول ذى الأصل الفلاحي، وهو يخزن ممتلكاته ويصيبه الهم لما ينتظره منه الآخرون.

جعل زاخاروف وشتاين الشخصيات بمثابة تجسيدات للأفكـار فتجـد لـڤوف Lvov يحلم بإعادة هيكلة كونية شاملة للحياة، وآنا بتروڤنا وساشـا تـسعيان إلـى الحب القاتل المتسلط، وبوركين غارقًا في خططه للثراء السريع، وليبيديف ذا ميول إصلاحية للإنسان عمومًا. ويركز كل منهم على فكرة محددة، ولـم يبـق سـوى إيـڤـانوف دون تركيز على فكرة بعينها. واتفق ذلك مع إصرار تشيخوف علـى أن مأساة إيـڤـانوف تكمن في الحاجة إلى فكرة محورية. وحاول كـل شـخص صياغة إيـڤـانوف بحسب رغبته، فى حين ظل هو محرومًا وغير مدرك للأمور، يبكى في ظل ضغوط كل ما هو مطالب به (٣١) .

أوضح وجود السكر وزجاجات الشراب، ما وراء المرثاة، وذلك منذ المشهد الأول الذي ظهر فيه بوركين. فالمسافة بين إيـڤـانوف وبيئته وضـحت بفـضل رجاحة عقله وعدم لجوئه إلى الشراب وليس بفضل فيضه الروحـاني كمـا فـي العروض السابقة، واستغلت العناصر التراجيدية في شخصية آنًا الأمومية المتعاطفة مع مرض إيـڤـانوف والمحركة للجانب الأفضل منه. وقد ظلت تنظر إليه كبطل شبابها القادر على إتمام الإنجاز العظيم من الزواج بيهودية، وسوف تعانقه معانقـة طقوسية وكأنها تباركه، وجاء ذلك من أداء الممثلة الرشيقة النحيفة إينّـا شـيركوڤا Inna Churikova، وعندما صرخ في وجهها قائلا: "اخرسى أيتها الساقطة" ذاب وجهها في نور بسمتها المشعة، وعندما سقطت مغشيًا عليها في نوبتها كان إيـڤـانوف يحملق إلى الفضاء في فتور، وقد عمي عن ماضيه ومستقبله، وقتل نفسه لأنه لـم يستطع الاندماج في أسرة ليبيديـڤ الصحية، وإن كانت سوقية.

دحض زخاروف التقليد البطولي مرة أخرى عند تصوره للحيز التشيخوفي. فخشبة المسرح التي صممها و. تفاردوڤسكي O. Tvardovsky، وم. ماكوشـنكو M. Makushenko كانت فسيحة مفتوحة تحفها الأشجار يمينًا ويـسارًا لتعطـى شعورًا بالدهليز المظلم الذي يقف فيه إيـڤـانوف كما لو كان فـي سـجن. أمـا المساحة أعلى المسرح، وهي ضيعة ليبيديـڤ فقد كانت صورة طبق الأصـل مـن

مساحة أسفل المسرح وهي ضيعه إيـڤـانوف، فتجد الأبواب الفـاغرة والنوافـذ الفارغة والأرضية العارية تمامًا على خشبة المسرح، بما يؤكد التكافؤ في الخـواء والفراغ. وقد يتم إيـڤـانوف رحلته أعلى المسرح أو أسفل المـسرح، لكنـه لـن يكون هناك فارق، فلن يهرب من ذاته. وتأكد انعدام الحركة بسبب التكرار والرتابة والخمول، وامتد التكرار إلى السطور والحركات والإيماءات، فـيد إيـڤـانوف ظلت تقوم بنفس إشارات إبعاد الذباب، وفي النهاية سمع صـوت طلقتـين، فهـو انتحار مزدوج للشخصيات التي لم تفهمه، وللجمهور الذي فهمه (٣٢).

بعد عمل أوليج إڤريموف Oleg Efremov مديرًا فنيًا لمسرح الفن بموسكو لمدة سبعة أعوام، انخرط هو أيضًا في جدل إيـڤـانوف عندما شرع فـي إنتاجـه الخاص للمسرحية بعد عرض زاخاروف مباشرة (وسوف يقول عنها بعد ذلك إنها أفضل عروضه التشيخوفية). وكان تشيخوف نفسه قد قال ذاتَ مرة أن الحاجة إلى الإيمان والمثاليات والقلب الخالي تعد "مرضًا أخطر من الزهري والعجز الجنسي". ورأى إڤريموف أن هذا تحليل لحقبته هو. لكنه اضطلع بتحديث تـشيخوف فـألبس توزنباخ سترة من قماش الرنيم (قماش قطنى متين)، كما أسماها.

قد يقع المخرجون المعاصرون أحيانًا في وضع عبارات مضادة فـي ظـل معركة العبارات والنغمات والوقفات والإشارات المتعددة، فيقوم هؤلاء المخرجون بوضع الصرخات اليائسة موضع الحديث، ووقفـات الـصمت موضـع الإيقـاع المحموم، وكبح المشاعر موضع الإيماءات الباكية، لذا يبـدو أبطـال تـشيخوف المحرومون من فكرهم – في نظر المتفرج – شخصيات خشنة قاسية مفتعلة (٣٣).

وابتكر داڤيد بوروڤسكي David Borovsky منظرًا فذًا للإنتاج الروسـي: فتجد خشبة مسرح خالية تحيط بها واجهة منزل أرستقراطي محفـوف بـصفوف الأشجار. فهي تتميز بسمات ديكور مسرح الفن بموسـكو الكلاسـيكي لـسيموف ودمتريف، لكن واجهة الإمبراطورية القوقازية لم تعط شعورًا بالـدفء بأعمـدتها وحجراتها الإضافية ونوافذها المعتمة الإضاءة؛ وإنما أعطـت شـعور الأطـلال.

.المهجورة. وتجد فروع الأشجار العارية في فصل الخريف وقد اخترقت الجدران لتعطي تفاعلا وتداخلا عجيبين بين الداخلي والخارجي، مثلها مثل الأوردة التي تراها وهي تسرى عبر جلد الجسد الواهن. أخذ إيفانوف يجوب المكان ولا يجد موضع قدم يجلس فيه في تلك الطبيعة المحتضرة المتهدمة وكأنها خربة منهوبة. وأخذ يكرر عبارته "إن أرضي لترمقنا وكأني يتيم".

هذا الشعور باليتم اكتمل في الأداء الرائد لإنّوكنتى سمكتونوفسكي Innokenty Smoktunovsky الذي كان أسير حرب، فوسم أداءه بسمة الأشباح، لتزداد هذه الصورة إن نظرت إلى وجهه الشاحب، ونظراته الهزيلة، وصوته الغيبي. وتقوم شهرته على مسرحية المعتوه من إخراج توفستونوجوف؛ حيث قام بدور الأمير ميشكين. وكان إيفانوف هذه المرة بطلا مهذبًا مصقلاً نشيطًا حساسًا ومتوترًا، جاءت مزاجيته الكئيبة رد فعل لضمير مفرط الإحساس ينتظر الكثير من ذلك العالم. وقد كان إيفانوف يمثل هذا الضد لليونوف، فكان أمير الدانمارك الحقيقي وفقًا لرؤية كاشالوف، فهو نبى أو مسيح مخلص يذوب خجلا لعجزه عن دفع ديونه، أو إخفاقه في الوفاء بالتزاماته.

ظل إيفانوف المثقل بالشلل الروحاني يمشى وكأنه مريض بدأ المشي فى أثناء النوم، فقد يتجمد في مكانه بلا حركة ويمسك بسترته الأنيقة ولا يدرى ماذا يفعل بيديه الطويلتين الرفيعتين. وكان حديث الآخرين مملاً مرهقًا له؛ إذ منعه من التذكر، فكان "صوته الذي لا يكاد يسمع"(٣٤) يجعل مناجاته مجرد اجترار للذكريات. نظر إيفانوف هكذا إلى الموت وكأنه الحرية السعيدة، ولم يسمع صوت طلقة النار قط، فالضيوف يتجاذبون أطراف الحديث في منزل ليبيديف في انتظار المشهيات، وبدأ العرس لكنهم رحلوا ليكشفوا عن رجل انكب فوق أرضية المنزل(٣٥).

افتتح إفريموف المسرحية بأحد أجزاء الفصل الثاني ليعيد الفرضية القديمة للتفسير، فتجد ضيوف الحفلة يتناقشون في أمر إيفانوف، قبل العودة إلى الفصل

الأول. وعلى عكس تقاليد فرقة مسرح الفن بموسكو المعتادة، لم يكن إيـڤـانوف يظهر بالأبعاد الثلاثة مثل باقي الشخصيات. ومثلما في إخراج مايرهولد لمسرحية أندرييف Andreev الرمزية حياة الإنسان، تجد سيدتين عجوزين كئيبتين تجلسان تحيكان خيوطهما على الجانب الأيسر في النصف الأول، وعلى الجانب الأيمن في النصف الثاني كأنهن ربات القدر. وكان إفريموف معجبًا بساشا وقدمها دون سخرية، لكنه خفف من دور النساء في قدر إيـڤـانوف ليؤكد تعليق تشيخوف بأن مبدأه الرئيسي في هذه المسرحية لم يكن السماح للنساء بإخفاء مركز الجاذبية الموجود خارجهن. ومركز الجاذبية هذا بالنسبة إلى إفريموف كان دمج اكتئاب إنسان محتضر مع ركود عصره وكآبته.

كانت الكلمة الأخيرة من نصيب عرض إيـڤـانوف الذي عرض على مسرح بوشكين لينينجراد عام ١٩٧٨، من إخراج أ. ساجالتشيك A. Sagalchik، ذلك العرض الذي اتخذ موقفًا وسطًا. فإيـڤـانوف الذي قدمه إيجور جورباتشيف Igor Gorbachev كان مفكرًا وراثيًا وصاحب ضيعة أصيلة راسخة، وهو كثير التردد أمام مطالب الحياة. وتأجل كل شيء، ولم يصل شيء إلى نهايته. أما إيـڤـانوف هذا فكان أقرب إلى الخال ڤانيا: فهو منغمس في عالمه تمامًا، حتى إنه لا يمكنه الخروج منه ليقاتل. وأوحى تصميم م. كيتايف M.Kitaev بوجود حديقة عتيقة؛ فتجد نبات اللفلاف المتضخم وقد وصل إلى حجم الأشجار الاستوائية العملاقة، ووسط هذه المزروعات الشاحبة، تجد بيانو آنا ومكتب إيـڤـانوف تعلوه الأوراق القاتمة مثل جذوع الأشجار. لقد كانت الحديقة مقبرة، تقف شخصياتها على حافة الهاوية. وكانت تلك رؤية انتقامية ومقاومة للمنزلية، لقد اختفت النباتات عندما قتل إيـڤـانوف نفسه، ليترك خشبة المسرح خالية تغمرها بقعات الضوء وكأنها ميدان مكشوف يستعد لإنشاءات مستقبلية (٣٦).

يميز السطر المقتبس من مسرحية شيطان الغابة، والقائل "حرب الجميع ضد الجميع"، هذا الجو الذي ساد تلك العروض، حيث لا تواصل بين الشخصيات التي

لا تكترث بعضها ببعض، وتجد الأبطال ذوى المشاعر الشجية والتعبيرات اللاذعة. وقد كان كل من ليونوف وسموكتونوفسكي وجورباتشيف – وهم في الأربعينيات من أعمارهم – ممثلين من جيل لم يقم أبطاله الدراميون بقتل أنفسهم. وكان إيفانوف في كل عرض يمثل مبدأ أخلاقيًا معينًا؛ فهو الدماثة عند ليونوف، والتهذب عند سمولتونوفسكي، ورفض استغلال القوة والسلطة لقتل شخص آخر بالسم عند جورباتشيف. لقد صححت المسارح وعدلت من تشيخوف بأن أضفت على إيفانوف خصائص وسمات محددة بوضوح، لكن العروض بدت جزئية، غير مكتملة، قائمة على تنافسات محسوبة، والرغبة في دحض الآخر وليس التوفيق والتوحيد(٣٧).

ورأت ماريانا سترويفا Marianna Stroeva في الستينيات أنه بمجرد محو العاطفة الفياضة التقليدية ولحظات الصمت ذات المعنى،

دخل النص التحتي في الحال في نسيج النص. وفاضت قسوة الوعي – في بابوخين وتوفستوجونوف وإفروس – عن عدمية الحياة المجردة من المثالية، وهذا الفيض بفضل كلمة تشيخوف المملوءة بالأسى والمرارة. وبين هذين النقيضين – تشيخوف القاسي وتشيخوف العاطفي – ضاع تشيخوف بشكل يصعب إدراكه، تشيخوف الذي ظل يؤمن بالإنسان إيمانًا راسخًا رغم كل شيء (٣٨).

إفروس الرهيب

أثار أناتولي إفروس – من بين المخرجين الثلاثة الذين ذكرتهم سترويفا – جدلاً عظيمًا. لقد تميز إخراجه للنورس على مسرح لينين كومسول بموسكو عام ١٩٦٦. وللشقيقات الثلاث على مسرح مالايا برونايا العام التالي، بالحدة والحسم والذكاء والصخب، وقال بعضهم إنها عروض لامعة براقة وذكية، فى حين رآها بعضهم الآخر فجة سوقية.

بدأ إفروس عمله في النورس بقوله: "لنتخيل أننا أول من يعرض النـــورس تمامًا، بدون العبارات المعتادة الطنانة في العروض الغنائية ذات الوقفات الصامتة، بدون أى شكل من أشكال تراكم النزعة التشيخوفية، لنعمل بهمة ونــشاط"(٣٩). لــم يكن ذلك شاقًا، إذ كان إفروس يميل إلى تحويل أية مسرحية إلى تعبير ذاتى محتدم محموم مع منح مشاعره الشخصية أبعادًا كونية عامة، وجعل من عروضـــه فـــي منتصف الستينيات موضع اعتراف في نظر الجمهور، فيه الاعترافــات بالــذنوب والتجرد الروحانى والصفح والغفران. لقد كان مسرح إفروس في فتـــرة الركـــود يضطلع بوظيفة الكنيسة، وإن لم يتخذ نغمتها.

ونتيجة لذلك، ولأن النورس مسرحية تعالج عذاب الفنـــان، قـــسم إفـــروس أحداثها إلى صور مسلسلة، فتجد البحيرة الساحرة تطمسها صورة المـــشنقة التـــي سيشنق عليها تريبليف فيما بعد، ثم تعود صورة القفص: فأصبحت خشبة المـــسرح الشبيهة بالمشنقة تبدو منصة غير مطلية من الألواح الجديدة المحاطة بسور غيـــر مزخرف يحيط بالفراغ، ولا يمكن اختراقه بضوء أو منظر طبيعي. وعندما تحول السور إلى جدران الحجرة، لم يكن هناك دفـء العيش، فظل البيت سجنًا.

ويقول إفروس "من الغريب أن تشيخوف لم يكتب المسرحية من وجهة نظر تريجورين، لقد تعاطف مع نينا وتريبليف... ولا أعنى أن رؤيتـــنا المسرحية هـــي رؤية تريبليـف، إلا أننى أزعم أنه أسمى من تريجورين"(٤٠). وأصبح تريبليـف فـــي الواقع كل شيء في الدراما، وكل شخصية فيها حددت وفقًا لعلاقتها بهـــذا الثـــائر الشاب، الذي رأى فيه إفروس ألكسندر بلوك Aleksandr blok المحتمل. وكـــان ڤالنتين سميرنتسكى Valentin Smirnitsky قد أدى دوره هـــذا كـــشخص قلـــق طفولي مفرط النشاط.

تخلص إفروس من التقاليد الروسية لتشيخوف من قبيل المحادثات الفـــاترة، والعلاقات المتداخلة، والنغمات الموضـــوعية، بـــل الوقفـــات الـــشهيرة والحالـــة "المزاجية"، أى الجو الشاعري والمرايا التي طالما اعتُبرت جزءًا لا يتجـــزأ مـــن

دراما تشيخوف منذ أوائل مسرح الفن. لقد كان إفروس ضد الشاعرية الغنائية بشدة في هذه المسرحية؛ حيث جردها من الرومانسية، وحول التصادم "الكونى" للشخصيات الوحيدة في العالم المعاكس المبغض إلى مأساة نثرية، لكنها مكتملة الأركان. فلم تستطع الشخصيات التواصل؛ حيث دُفعت إلى المواجهة المباشرة دفعًا، فعجزت عجزًا قاتلاً عن التقارب(٤١).

ويلاحظ الناقد رودنتسكى Rudnitsky أن الصيحات والصرخات والأنين والتأوهات الهستيرية تنبع من كل جوانب المسرح، كما لو كان تشيخوف قد تربى في شقة مشاع ذات مطبخ واحد، وحمام واحد، وأربعين ساكنًا، مثل جمهور المتفرجين. ولم يخش الممثلون اعتناق صبغة المعاصرة أو تقريب تشيخوف إلى التجارب المألوفة؛ لذلك ملأ إفروس المسرحية بالموضوعات والمشاعر والسمات المأخوذة عن كُتاب المسرح الذين ظهروا بعد الحرب، مثل فيكتور روزوف Viktor Rozov، وإدفارد رادزنسكى Edvard Radzinsky، فأخذ عن روزوف فكرة الشباب المتحمس الصارم المتصادق مع عالم المنافقين، وفكرة عدم انسجام الموهبة مع الزيف، وأخذ من رادزنسكى مسحة السخرية اللاذعة.

لقد كانت الشخصيات تعادي بعضها بعضًا بأسلوب قذر وقبح، فتجد أولجا ياكوفلفا Olga yakovleva في دور نينا – المقابل لتريبليف – عملية، ونفعية، واثقة بنفسها، وطموح، وكشف إفروس عن رغبتها الجامحة في الشهرة والمجد المهنى بما جعلها الخائن الخطر لتريبليف، فترى جسدها المتناسق وهي ترتدى اللون الأسود في بداية المسرحية داخل المسرحية؛ وهي تركع على حافة المنصة وتستخدم مناجاتها للغزل الموجه إلى مشاهير العاصمة أكثر منه إلى المؤلف الولهان. وعندما اختفي تريبليف في خزي من فشله، فقدت نينا اهتمامها بالعبقرية الشابة المعقدة لتتوحد مع "جمهورها".

وأخذت تنصب شباكها لتسحر تريجورين وتأسره في المشهد المشترك بينهما وهي لا تكاد تنصت إلى مشكلات الكاتب حسبما تلاها ألكسندر شيرفيندت

Aleksandr Shirvindt. وبنهاية الفصل أمسكت بعصا صيد رفيعة مرنة وأخذت تقطع بها الهواء في نوبة مجنونة من الغضب إشارة إلى حسيتها الدفينة. ورأى فيها تريجورين المذهول مثل جمهور موسكو، حيوانًا مفترسًا استيقظ في هذه المنطقة الإقليمية النائية. وأضفى إفروس العدالة الشعرية على نينا فكافأ جريمتها التي لا تغتفر ضد تريبليف بالمرض والعمل في أحد مسارح إليتس، جزاءً على خيانة فنان.

لاقت النورس رد فعل شديد الغضب والمقت. فهرع الجميع للدفاع عن تشيخوف بكل العبارات المعتادة المكررة، لكن إفروس لم يحتج، ثم اعترف فيما بعد بأنه قد جرد المسرحية من صبغتها الشاعرية التي لا غنى عنها، فقد اعتقد أنه سيجرد المسرحية ليكشف عن دلالتها العميقة، وذلك بطريقة بريشتية، لكنه أدرك عدم نظره إلى الشخصيات بالعطف الكافي، فقال إن الممثل الحديث يجد صعوبة في أداء تشيخوف لأن خبرته الداخلية ضحلة، ومن هنا ينبع صخب الجدال وضجيج دراما حوض المطبخ. وبعد سنوات قليلة، أرجع إفروس قلق الممثلين في عمله الأول لتشيخوف إلى طبيعتهم الضعيفة الرخوة، وهذا تشخيص سببي لأسلوب عرضه للمسرحية وللجيل المسرحي بالكامل (٤٢).

ولاحظ ناقد غربي أن فن تريبليف هو فن شخص منفي، لأنه اضطر إلى العيش وحيدًا، وينعكس هذا الموقف في عمله وفي معارضته الشديدة العنيدة للمؤسسة الفنية. وتشترك عروض إفروس في هذه السمة، فهي عدوانية لكنها غير مستقرة وغير دائمة، وتبحث عن مناهجها الخاصة(٤٣). وبرز هذا العنصر عندما فكر إفروس في إخراج الشقيقات الثلاث عام ١٩٦٧، فقد كان يقضي الشتاء في منطقة يالطا المهجورة النائية، وشعر حينئذ بحدة بما تخيله عن شعور تشيخوف بسيبيريا الفاترة. لقد كانت صورة المنفي، صورة الانسلاخ عن الحياة، صورة البعد عن موسكو واستحالة الوصول إليها. وظهر المبدأ الميتافيزيقي في المسرحية من مشكلة النقل(٤٤). (وسأل إيفي ليتفينوف Ivy Litvinov ذات مرة عن السبب وراء إحجام الشقيقات عن مجرد شراء تذاكر سفر والانطلاق) لقد نظر إلى موسكو

من خلال ذاكرة المنفى الشفافة كونها جزيرة نائية للسعداء، حيث الحياة ثرية حقيقية؛ وبذلك تصبح الشقيقات الثلاث مسرحية عن الوطن الروحاني المفقود.

صمم كل من فيكتور دورجين Viktor Durgin و أ. شرنوفا A. Chernova حيزًا فارغًا خلفيته مطلية بالأشجار السوداء وعليها أعشاش طيور مهجورة. ثم تجد شجرة أخرى تشبه شماعة المعاطف، وأوراقها حديدية تقف بعناد وسط خشبة المسرح، مثل شجرته البلوط الأسطورية، في قصيدة بوشكين التي لا تتوقف ماشا عن قراءتها. وهناك قطع ديكورية أخرى مثل المقعد العثماني الضخم الذي احتل ربع الأرضية، وجهاز الجراموفون وبوقه الذي يشبه أزهار اللبلاب، والبيانو الضخم وساعة الحائط التي ليس لها عقارب وقد بزغت نحو قوس البروسينيوم، حيث التقت الأشياء والتشبيهات المجازية كأنها حجرة إكسسوارات مسرحية ظهرت تحت ضوء القمر. وكان اللون الأخضر هو السائد كما لو كانت خشبة المسرح ترتدي ستره عسكرية قيصرية.

أخذت فكرة المنفي تنحسر تدريجيًا. فكان كل شيء في البداية يتصف بالتفاؤل والأمل، وتلك خلفية لما سيأتي، وتسمع طوال هذا موسيقى الفالس الغنائية المأخوذة عن الفيلم التشيكي متجر الشارع الرئيسي، والعزف مندفع متعجل وجذاب ومغرٍ. هذه المغالطة التاريخية دمرت في الحال شعور البعد التاريخي لتُحدث ألفة مع الجمهور، كما أعادت الذكرى إلى مسرحية العرس لفاختانجوف، وهي مسرحية تراجيدية هزلية عرضت بمصاحبة الموسيقى الراقصة.

وتحدد التدني والانحدار إلى مرحلة القنوط واليأس بملابس الشقيقات الأنيقة، فألوانها تتغير من فصل إلى فصل، من الأخضر إلى الأخضر الرمادى، ثم إلى التقليمات السوداء. ولم يفعل رجالهن سوى الشكوى وفلسفة الأمور على الدوام. وكان المستقبل لمن ينجبن فقط، مثل ناتاشا وبروتوبوبوف، أما الشقيقات فكن عقيمات.

كانت ناتاشا الأكثر أدبًا – من بين مبغضي الآداب والفنون – في المعارضة المعتادة بين أسرة بروزورف المهذبين وأعداء الفنون الأفجاج، فـي حـين كـان سولينى الأفضل تعلمًا وسلوكًا. ولم يكن الصراع صراعًا علـى الذاتيـة أو علـى المنزل، بل على ملكية الثقافة. فكانت إيرينا المتعملة بأكثر مما يلـزم تعمـل فـي مكتب بريد، فى حين ينتهى المطاف بتوزنباخ الفائق الدقة والحساسية في مـصنع طوب: لقد أُبعدت طبقة المثقفين إلى حافة النشاط الثقافي. وعاش الأسياد والخدم في حالة خوف من الطرد، فكان اللحن الرئيسي يتمثل في عبارة "لا تبعدنى".

أخرج إفروس المسرحية بالأسلوب الذي ربمـا اسـتخدمه تريبليـف، فقـد عرضت بشكل عاصف دون أنصاف أنغام أو مضايقات، فتجد كل شكوى بـسيطة تنفجر لتصبح مشاجرة صاخبة. ولأول مرة في أي عرض روسي لتشيخوف تجـد الدافع الجنسي مهمًا، فتجد ناتاشا لديها رغبات لا يمكن لأندريه البـارد الفـاتر أن يشبعها، فأخذت تبرر اتخاذ عشيق لها، أما إيرينا فكانت متقلبـة متـساهلة جنـسيًا ومثيرة، وإن لم تفرط في عذريتها، وكانت ماشا مفترسة متوحشة، وأولجـا تُقمـع وتَقمع. وفي مشهد الوداع لا يحلم فيريشنين بلحظة بقاء، بل يرفض مجرد التأخير، ونظر نيكولاي فولكوف إلى ساعة الحائط معلقة فوق أكتاف ماشـا، وأشـار إلـى أولجا بأن عليها أن تسرع (٤٥).

لاحظ الناقد فاديم جايفسكي Vadim Gaevsky أن ضـحكات تـشيبوتكين الثمل خارج المسرح في الفصل الثالث جاءت قبل ظهوره لتشبه الأنين الـذي قـد يعلن دخول الممثل التراجيدي في المسرح اليوناني القديم(٤٦). ويسرع ليـف دوروف Lev Durov ضئيل الجسم أشعث الشعر رث الهيئة إلى خشبة المـسرح، وهـو سليل أسرة عريقة من المهرجين، وقد أخذ يلوى جهاز الجراموفون ويرقص بجنون رقصة اليأس الكئيبة على ألحان الجاز. وأخذ يتلوى وينتفض مثـل عروسـة مـن الورق وصلت إليها الكهرباء، وهنا يعبر عن قنوط المثقف ومقت الذات للعجز عن تحسين أى شيء أو كسر دائرة الكذب.

كانت الرؤية الأكثر راديكالية قد جاءت في شخصية توزنباخ الذي قام به ليف كروجلى Lev Krugly، فقد غاص توزنباخ في السخرية وظل يرقص الفالس طوال المسرحية. وكان مونولوجه الأول عن "الحنين إلى العمل الشاق" بمثابة أنشودة حماسية خرقاء، حيث أخذ يتلوى ليصل إلى كلمات الذروة "حان الوقت". وصعق الجمهور عند رؤية التقابل الحاد بين ما تكهن به تشيخوف والعمل الإجبارى طوال الخمسين عامًا السابقة. لقد خلق إفروس وصلة قصيرة بين حقبتين مختلفتين، وذلك وفق رؤية سمليانسكى Smeliansky، وذهل الجمهور، عندئذ أخذ توزنباخ يلقى بكلماته الأخيرة في مونولوجه الشديد التهكم ليقول: "سـ – و – ف أعـ – مـ – ل"، وخلال خمسة وعشرين أو ثلاثين عامًا "سـ – و – ف يعـ – مـ – ل الـ – جمـ – يع، الـ – جمـ – يع".

وسقط قناع السخرية هذا في الفصل الأخير عندما بدل البارون سترته بسترة مدنية من قطعتين وقبعة للعمل. وتلحظ بصمة تشارلى شابلين حين يجوب البارون خشبة المسرح في خطوات تشبه خطوات الباليه، إذ تحرك نحو المشاهدين ونحو إيرينا ليقول في يأس ولهفة للحب: "قل لي شيئًا"، فترد إيرينا: "ماذا؟ ماذا؟ ماذا؟" بصوت قاسٍ متعقل وبائس. وحتى هذه اللحظة، كانت شخصية إيرينا سلسلة من الوقفات الجميلة الكثيرة الصمت كما لو كانت تمثل في مسرحية تريبليف الرمزية. وأخذ توزنباخ يرقص بإيماءاته المبتكرة الداعية إلى رقص الفالس صائحًا: "لا، لا، لا" يقولها كل مرة بمزيد من الرقة والحسم. إنه الوحيد الذي يتوق إلى التغيير، والانتقال إلى ما وراء حالة الجمود والسكون، كما كان في طريقه إلى القتل، بما أضفي نهاية عميقة التشاؤم على المسرحية.

كان عرض الشقيقات الثلاث لتوفستونوجوف في لينينجراد أكثر ضبطًا للنفس وانسجامًا ومراعاة للمعنى الفكري للمسرحية، لكنه أقل بكثير من ناحية القوة العاطفية. وبالطبع لم يكن فاضحًا مثل ذلك العرض الإفروسي الذي وضع حدًا لتشيخوف "الأكاديمي" وأيديولوجية التفاؤل؛ ليقول بأن إحياء القانون الأخلاقي فقط هو الذي سيغير الظروف. وتكالب الجمهور على شباك التذاكر وفقدوا وعيهم فى أثناء العرض بسبب التزاحم، فقد وجد الجمهور في رقصة تشيبوتكين ما أدركوه

عن فظاعة ذلك القرن الرهيب، وتبددت أحلام الحياة الأفضل أمام كوابيس الفظائع الماضية والقادمة.

لكن النصر عمره قصير، حيث هوجم العرض "وواجه التوبيخ لسخريته من العمل"، و"لإصراره على الانخراط في جدل ضد عرض مسرح الفن بموسكو بأن واجه المفهوم الإيجابي الجوهري لمسرح الفن برؤية سلبية وجنوح إلى ما هو مبتذل في حياة ركيكة فارغة جوفاء". ووقعت أنجلينا ستيبانوفا Angelina Stepanova – التي أدت دور إيرينا في إخراج نميروفيتش للشقيقات الثلاث – على عريضة إدانة في صحيفة براقدا، ويرد إفروس:

عند محاسبة ذاتي أجدني مقتنعًا بأني عرضت على خشبة المسرح إخراجًا ينبع من حبي لتشيخوف، ومن رغبتي في جعله ضروريًا، وليس بحسب فوق الواقع، وفوق المعاناة والأسى والحزن. إن حبي يريد هضم كل ذلك، إنه ليس حبًا أعمى لا يدرك المسافات الفاصلة بيننا وبين المؤلف، إنه حب يمكنه قبول هذا البعد، فهي مسافة ملؤها التغيرات في الحياة والفن"(٤٧).

ومُنع العرض أوائل عام ١٩٦٨، قبل أشهر قليلة من قيام الدبابات السوفيتية بوضع نهاية مبكرة لربيع براغ.

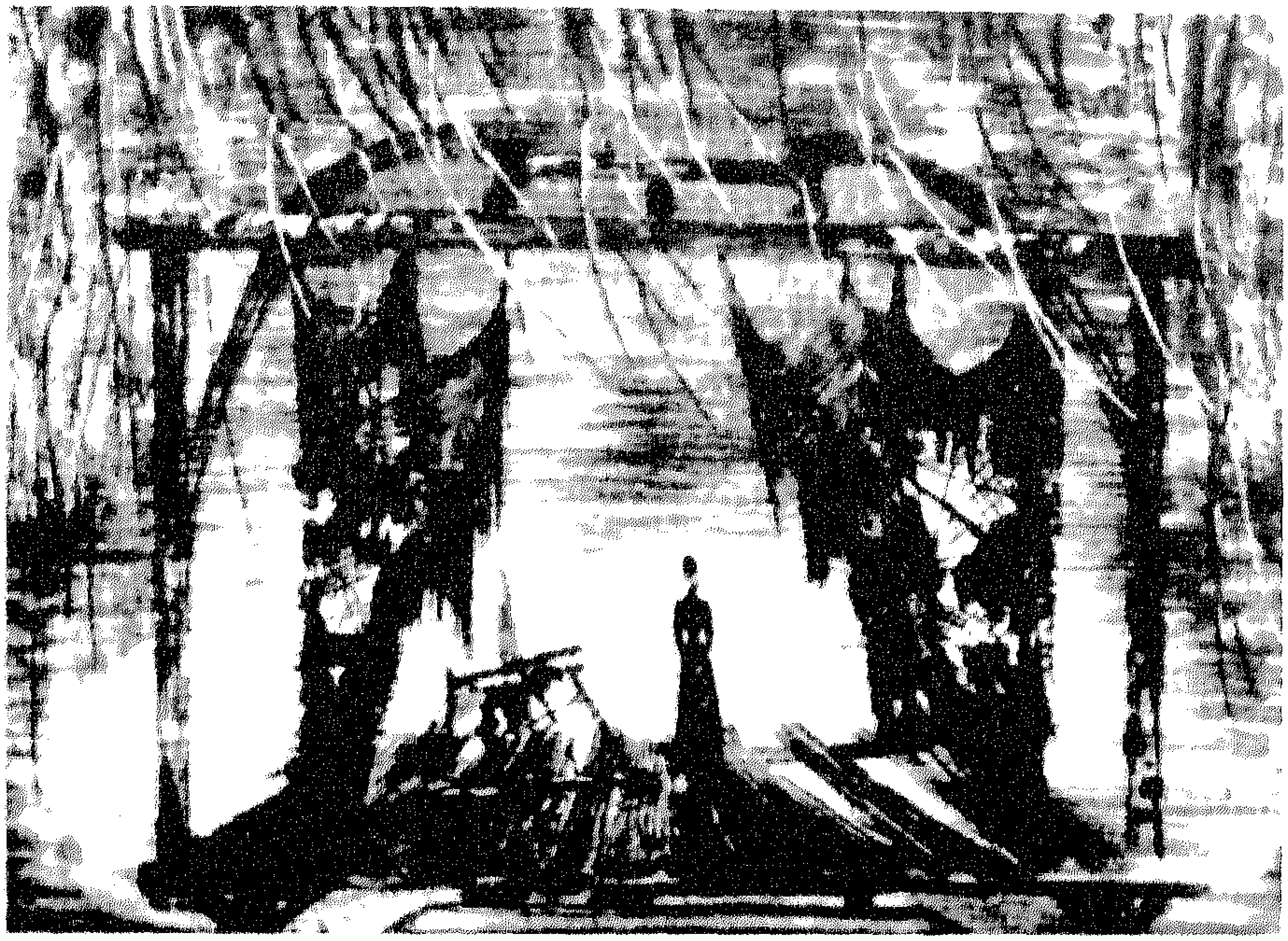
ميلاد نوارس جديدة

استمر استغلال تشيخوف كحجة للجدل الجمالي طوال هذه الفترة، فتجد بوريس ليڤانوف Boris Livanov يقدم متوازيًا يقابل هاملت في عرض النورس على مسرح الفن عام ١٩٦٨، أما إينار ستنبرج Enar Stenberg ففي مناظر مسرحيته "الفن الجديد" نجد مسرحة للحياة، تلك المناظر التي لم تحقق مناظر مسرحية تريبليف فحسب، وإنما حققت أيضا مناظر مسرحية تشيخوف، وذلك في شكل خشبة مسرح تشبه الطاولة، وهناك مناظر مسرحية واضحة لتمثل المنزل وحجرة الرسم والبحيرة لما كان يجعله سانسلافسكي منزلا وحجرة رسم وبحيرة. وأنزل ألواح الخشب المزعجة الصوت العجيبة الهيئة من حيز أعلى خشبة المسرح

(الشواية) ليصنع بها سجنًا. أدى كل ممثل الدور الذي اختاره المخرج لحياة الشخصية فوق خشبة المسرح مرتديًا قميصًا أبيض ومعطفًا أسود يذكرنا بالدانماركي الكئيب، وينتقد و. سترزنوف O. Strizhanov مونولوجات تريبليف انتقادًا شديدًا، فقد أخذت مسرحياته الرمزية مأخذ الجد (وعندما قام سرجي دينتسكي Sergey Desntsky بهذا الدور فيما بعد، طُلب منه أن يقلد روميو). وكانت أركادينا مليونيرة أنيقة تشبه في ملبسها ملكة الدانمارك، وصبغت عباراتها المسرحية المفردة المميزة بالأسلوب الجروتسكي للكاتب المسرحي السويسري دورينمات Durrenmatt. وتحولت نينا وماشا إلى رموز الحب السماوي والحب الأرض الدنيوي، وكانت ماشا مثل أوفيليا المخدوعة. وقد يكون ذلك التحليل نافعًا عند تحليل تريبليف، لكن هذه الرؤية جعلت المسرحية دراما فردية ميلودرامية، لا تختلف كثيرًا عن مسرحيته القصيرة التمثيلية(٤٨).

لقد نُظر إلى النورس لأوليج إفريموف Oleg Efremov على مسرح سوڤرمينيك (صيف ١٩٧٠) كرد فعل قوي لمسرحية ليڤانوف، حيث أصبحت الحياة اليومية رمزًا ساميًا، ووُضِعَت أشكال متنوعة من كتابات تشيخوف الأولى لإظهار الشخصيات التي تحيا للفن فقط، أو تتمنى أن تحيا له فقط. لقد لصق بنص تشيخوف كل المكائد الحقيرة الداخلية، وكل الحقد والضغينة وخيبة الأمل التي تراكمت في مسرح سوڤرمينيك عبر السنين، فحاول إفريموف تحويل تشيخوف إلى كاتب كاريكاتيري، إذ كان ناقمًا ساخطًا على هذه الشخصيات الحسنة التربية، وأخذ يملأ المسرحية بما أصاب الستينيات من خلل مميز لتلك الحقبة. فعلى حد تفسير إفريموف: "لا أحد يمكنه اختراق كيان الآخر، فكل شخصية منطوية على ذاتها"(٤٩). وحتى حينما يكون هناك إثارة لمشاعر الآخرين، نجد أيضًا أن الشخصيات تبقى منعزلة.

حتى الاعترافات والبوح الخاص يمكنهما أن يمارسا بلا قيد، فليس هناك من يصغي، ولا شيء هناك تصل أصداؤه إلى شيء آخر. وكانت الحركة المسرحية لتريجورين – في أثناء تبيانه لمكونات حياته الأدبية لنينا – من أفضل الأجزاء المثيرة، فقد وضع الاثنان الزهريات وسط الخشبة وأبرزاها لتصبح بمثابة طُعم لديدان.



(٢٣) تصميمات إينار ستنبيرج للفصل الرابع من النورس. إخراج بوريس ليفانوف، مسرح الفن بموسكو ١٩٦٩.

وبحلول نهاية الفصل الثاني؛ جمع المخرج جميع الشخصيات على الخشبة وهم يشربون ويتشاجرون ويكنون البغض بعضهم لبعض وأخذو جميعًا يثرثرون ويتحركون في آن، ولا يبالي كل منهم بمن حوله. وحينما أطلق تريبليف على نفسه الرصاص من بندقية الصيد، كان صوت الطلقة قد سبق نظراتهم إليه، بحيث يشبه التوبيخ والعار لكل المتورطين(٥٠).

كان عرض النورس هو آخر عرض لمسرح سوفرمينيك، ذلك المسرح الذي أُسِّس ليجسد مثاليات جيل الستينيات؛ فكان إغلاقه يشير إلى التخليْ عن مبادئ الكمال الشخصي تلك. وآنذاك نُعت إفريموف بمخرج عهد السُبات لمسرح الفن بموسكو، لكن فرقته – وعلى نحو رمزي – رفضت إلحاقه هناك.

الفصل الثاني عشر

اهتياج في عصر من الركود (روسيا ١٩٧٠ – ١٩٩٠)

منذ خمسة عشر عامًا، كونك لم تشهد عروضًا لمسرحيات ليوبيموف وإفروس؛ هو الشيء المماثل لعدم قراءتك لأعمال نوفي مير.

أ. مينكن[1] A. Minkin

مـــوات البستان

كان الطابع الرثائي هو الأكثر تقبلا لتناول مسرحية بستان الكرز خلال فترة الخمسينيات من القرن الماضي. أعلن ابن مسرح الفن بموسكو يوري زافادسكي Yury Zavadsky أن موضوع المسرحية هو "جدولة الزمن المنصرم... أو أنه الرغبة في الإمساك بالوقت – إيقافه– هي الإيقاع الداخلي للمسرحية"[2]. ولكن فيما بعد إنشاء مسرح ثوسوفيت كان الوقت في بستان الكرز يمر رغم أنف الجميع، فلم يُردْ أحد أن يعيد الزمن أو أن يتبرع بدموعه ليشارك شخصيات طمرت في التراب أحزانها. وكانت فكرة مسرح الفن بموسكو عن عالم مستقر أبطاله رحلوا إلى الأبد، وبلا رجعة، قد قُتلت تناولاً بحلول الستينيات، وكذلك القراءات التي تفترض رؤية موحدة للمسرحية. ولكن ظلت ثمة مقاومة ما ترفض تغيير الأسلوب التقليدي للإخراج.

بإعادة عرض المسرحية على مسرح الجيش السوفيتي ١٩٦٥، تفادت ماريا كنيبيل Marriya Knebel دعاوى التجديد والنزعة الجديدة إلى القسوة، واستمرت في تقديمها بوصفها تجربة أخلاقية. ولقد أثارها في البداية السؤال الذي مفاده: "هل شخصيات تشيخوف قادرة على أن تنفض عن نفسها تراب الماضي وتتحول إلى المستقبل؟"، وتجنبت الشروح الاجتماعية، ففي رأيها "أنه قد مر وقت طويل لنكتفي

من بستان الكرز بعرض رحيل الطبقة الأرستقراطية وصعود الطبقة البرجوازية"، وإنما ما كان يشغل كنيبيل هو الثبات الإنساني في وجه الضياع.

يبدو لي أن تشيخوف في آخر مسرحياته، قد فهم جيدًا ماذا يعني أن تفقد شيئا تحبه بلا حدود... وكل واحد منا قد فقد، ولسوف يفقد بستان الكرز الأثير لديه. وكل منا... يكافح من أجل الحفاظ عليه. وفي اللحظة التي تفقد فيها البستان تظن أنك فقدت كل شيء، لكن الحياة تستمر، وتمدك بما هو أغنى ألف مرة من أية خسارة (٣).

تماشيًا مع هذه النزعة التفاؤلية؛ فإن رانيفسكايا التي جسدت شخصيتها دوبرزانسكايا Dobrzanskaya أثارت الإعجاب وليس الشفقة أو الرثاء، وذلك في الطريقة التي تعاملت بها مع نكبتها.

للوصول إلى حالة المجاز والاستعارة فإن ماريا كنيبيل ومصمم الديكور يوري بيمنوف Yury Pimenov قد قاما بأسلبة الحياة القديمة. ابتكرت الستائر الطائرة صورة لا تنسى عن البستان والحياة المصاحبة له، فالستائر تحركت إلى الداخل والخارج على نحو يوحي بحركة الحياة، بجمال أخّاذ، خالية من أية وظيفة عملية. ولكي تُعرض هذه المسرحية بدون بستان حقيقي، وتقوم بذلك مخرجة تدربت في مسرح الفن بموسكو، فإنه يعد إبداعًا لا يقل في تطرفه عن مبالغة توفستونوجوف في الأحداث والعواطف. لكن هذا التجديد من ناحية أخرى لم يحظ بكل التقدير؛ لأنه – كما هي طبيعة مسرح الفن بموسكو- أظهر العالم في العرض مستقرًا ومتكاملاً(٤).

كان لزامًا على أي تفسير جديد يتعارض مع تقليدية مسرح الفن بموسكو أن يبدأ بالتفكير في البستان نفسه. وفي عام ١٩٠٤، وعلى الرغم من المحاولات الجادة لبيلي ومايرهولد، فإن تجسيد البستان على المسرح لم يكن رمزيًا بالقدر الكافي؛ وذلك لأن القصة كانت وثيقة الصلة بأحداث هذه الفترة. وفي فترة

السبعينيات – ومن ناحية أخرى – بدأ بزوغ كثير من الأسئلة: لماذا لا تدافع الشخصيات عن البستان؟ وماذا يمثل البستان لهم؟ كان على مسرح الفن إما أن يرتقي بغنائياته ومرثياته وإما أن يتبرأ منها. وقد اختار الحل الثاني، مبديًا حالة السقوط والفراغ وليس الجمال الذي قدر عليه الهلاك. في مسرح تاللين للشباب عام ١٩٧١ لم تكن هناك فروع بيضاء مزهرة على المسرح. ولكن فضلا عن ذلك نجد تحديدات باهتة لأوراق الشجر والزهور التي بدأت بشكل غير ملحوظ تتساقط أمام جدار البيت الخرب، الذي كان أثاثه معصوبًا بأغطية قذرة. لقد كانت دراما شخصية رانيفسكايا – فيما مضى– توضَع في الصدارة، لكنها هنا قد احتلت مكانة عادية بين باقي الشخصيات، وذلك لسببين: أولهما أن المخرج أدولف شابيرو Adolf Shapiro تراجع عن انحيازه إليها، والسبب الثاني هو أن الشكل البالي للبستان يتناقض مع ما يقال عن بهائه القديم. وهنا كانت الفكرة الرئيسية هي إظهار التناقض بين واقع البستان وأوهام قاطنيه عنه.

كان مسرح تاجانكا لعدة سنوات، وتحت إدارة يورى ليوبيموف، هو محور المخالفة الفنية المرخصة، حيث تُفَضَل الكولاجات الأدبية والمواد الشعرية على المسرحيات الكاملة، ولقد طبق ليوبيموف تقنية بريشتية، والتي تحمل فيما بين السطور وتحتها رسائل معادية للنظام يتلقفها جمهوره الشره. وكانت طريقته مخالفة لنظرة المخرج إفروس؛ لكنه في عام ١٩٧٥ قام ليوبيموف بدعوة إفروس لإخراج مسرحية بستان الكرز على مسرح تاجانكا بفرقة تاجانكا نفسها، تراجع إفروس بشكل مؤقت عن ازدواجيته الشديدة الوضوح في أسلوبه في العرض، وتبنى أسلوب مضيفه: (القص واللصق / الكولاج)، والذى ربما كان أكثر مغامرة مما عُرف في عروض تشيخوف. ولكي يخفف من حدة التفسير الرمزي المحمل على المعنى، لجأ إلى البساطة التصويرية وأسلوب الأداء المرح المختال. أمست بستان الكرز مسرحية عن الناس الذين قدر عليهم الهلاك، الذين لا يستطيعون سماع وقع أقدام القدر، أو لن يواجهوا الواقع.

ولقد طوقت مسرحية بستان الكرز التي أخرجها إفروس بالشخصيات وهي تغني في حزن بالغ أغنية إبيخودوف:

سئمت العالم وصخبه،

سئمت أعدائي وأصدقائي.

آه لو كان قلبي مؤتنسًا،

بلهيب الحب المرتجى.

(هذه الأداة الكئيبة لا بد أنها لاقت استحسانًا عند المخرجة جالينا فولتشيك Galina Volchek التي حاكتها حين أخرجت المسرحية نفسها على مسرح سوفرمينيك في السنة التالية). هذه اللازمة المتكررة كانت تغنى على فترات بشكل آلي تقريبًا، ذلك أن أحدًا من الشخصيات لا يفعل أي شيء بتعمد وروية.

طالما امتدح ليوبيموف وبروفسكي Brovsky – مصمم ديكور منزل ليوبيموف – الاقتصاد في الديكور المسرحي، فنجد فراغًا موظفًا غير مزدحم بقطع الديكور والأثاث، لذلك نرى أن إفروس – بحذر شديد – قد دعا فاليري ليفنتال Valery Levental (وذلك قبل إنشاء مسرح البولشوي البذخ) ليضع له تصميمًا بهيًا من الناحية البصرية وديكورات مثيرة للمشاعر، آخذًا لمحة من بستان جورجو ستريلر Giorgio Strehler، حيث كسا خشبة المسرح والممثلين بالبياض. ستائر بيضاء تتماوج مع النسيم وبورتريهات عائلية منثورة في كل جانب، ومقبرة بيضاء مملوءة بالزهور في منتصف المسرح، مفعمة بكل بقايا المنزل التشيخوفي. وكما هي العادة مع إفروس قدم الديكور المسرحي مجازًا مكشوفًا يظهر معنى العرض.

وكان للعرض أن يفشل حين فُكّت رموزه بهذا الشكل الصاخب، لولا أن أنقذه الأداء القوي للممثلة آلا ديميدوفا Alla Demidova الممثلة ذات الفتنة الشاعرية الشديدة، وكذلك فلاديمير فيسوتسكي Vladimir Vysotsky المطرب ذو الصوت القوي الوتري، والذي كان عماد مسرح التاجانكا. أدت رغبة إفروس – في التركيز على الثيمات المفردة، مع توفير عناية أقل تجاه الشخصيات الثانوية – إلى إفراد رانيفسكايا ولوباخين، مجردًا إياهما من سياقهما الاجتماعي المعهود(٥).

(٢٤) تصميم فاليري ليفنتال لبستان الكرز، إخراج أناتولي إفروس، تاجانكا، موسكو ١٩٧٥: تجسيد للحنين.

حاولت ديميدوفا في تجسيدها لشخصية رانيفسكايا أن تؤكد ذكرياتها المعذبة عن باريس وحبيبها، لكن ماضيها انفجر عبر الهيستريات العنيفة المعربدة، مما جعلها غامضة لمن يحيطون بها. كانت لديها لهفة (على حد تعبير ديميدوفا) إلى باريس: "أجل، إن التبغ في الوطن جيد المذاق، ولكن زوجها مات هناك، وهناك غرق طفلها ذو السبعة أعوام"(٦). وبذلك كان عقلها متقلبًا متأرجحًا. من الصعب التخلي عن البستان. ولكن من المستحيل البقاء والموت هناك. بصرامة عصبية جسدت ديميدوفا كلا من انحطاط ثقافتها وتوهج انحلالها. كان جمهور التاجانكا متنبهًا للرسائل السرية، فكثير من الجمل العابرة أمست تعمل على نحو دلالي، فمثلا حين تقول: "سوف أشرب القهوة" تُستقبل لديهم وكأنها تقول: "سوف أشرب السم"، وكذا "الشمس مالت إلى المغيب" مرت عبر الجمهور وكأنها بداية سفر الرؤيا في الكتاب المقدس. ابتسمت بهدوء لدى عودة جايف ولوباخين من المزاد العلني، وسألت – وكأن الأمر لا يعنيها – ببساطة: "من اشتراه؟"، هذه الابتسامة المعقدة السابقة للموت، ربما كانت أكثر اللحظات وضوحًا في عرض إفروس.

كانت ماريا كنيبل هي أول من أوحى – على نحو حذر– بثمة علاقة حب بين لوباخين القروي الحديث الثراء وسيدته السابقة. أحب لوباخين – الذي جسده فيسوتسكي – رانيفسكايا بألم وحنان شديدين، وفهم مدى عبثية مشاعره. كان هادئًا ومتواضعًا في حلته البيضاء وشعره الذي يلامس كتفيه، لقد حبس حتى صوته القوي في حدود صارمة. هذا اللوباخين كان واحدًا من الذين قضوا حياتهم وفقًا لتوصيف تروفيموف: "لديك أصابع مصقولة ورقيقة تصلح لفنان، ولديك روح نقية وشفافة". لقد قاده شرف مشاعره تجاه رانيفسكايا إلى هاجسه الداخلي السابق بأن دوره في نهاية القصة سيكون دور "الفأس في يد القدر".

حين سمعت رانيفسكايا بالبيع، صرخت وانهارت كما لو كان الرصاص قد أطلق عليها الرصاص صوب أحشائها. ثم لم يعد صوت لوباخين مقيدًا مكبوحًا،

وكلل الاحتفالات بعربدة جلفة، مصممًا ذاته عن صوت المشاعر الإنسانية. كانت رقصة "السيد الجديد" مجازًا آخر هذه المرة عن مستقبل روسيا. لحظة أن بدأت رانيفسكايا في بكائيات تشنجية، أخذت آنيا تجوب المسرح بحماسة، وتحدثت مستثارة عن بناء بستان جديد، متناسية ألم أمها.

باقتراب نهاية المسرحية، فقدت رانيفسكايا الهشة كل شيء. وإذا بعباءة حِداد سوداء وضعت على كتفيها، وهى تحاول جاهدة أن تتشبث بالفرع المفرد من شجرة الكرز الممتد إلى منتصف صالة الجمهور، لكنها سقطت وتُركت تنتحب في يأس. وبانبثاق لحظة الوداع، جلست بجوار بندول الإيقاع يدور حولها في حلزونية سوداء كئيبة، وسمح لها أن تتحدث إلى المنزل: "حياتي، شبابي، سعادتي، وداعًا". أخذها الآخرون بالقوة وجروها إلى المقبرة. كان لوباخين أنيقًا وذكيًا في حلته الأرجوانية، وكان الوحيد الذي لديه روح الأرستقراطية من بينهم، وبدا بيع البستان وكأنه مأساته هو وليس مأساتها(٧). ولم يتوقف إفروس عند هذا الحد من تشريحه للمسرحية. فقد جعل فيرس الخادم الذي جسد شخصيته ج. رونينسون G. Roninson لا يسقط بهدوء؛ وإنما في جلبة، باحثًا عن مخرج، ومات متأوهًا على الأرض. هذه القسوة في الأداء وشدتها على نحو مروع حولت التوق إلى "جمال بستان الكرز الذي لا ينسى" إلى التوق إلى ما هو عادي(٨). هذا المبدأ التراجيدي لم يعرض كإحدى أفكار تشيخوف، ولكن نتيجة للسياق التاريخي: فالمصالح تهزم القيم الروحية في المجتمع السوفيتي. وكان "صوت الوتر الحاد" تحذيرًا للجمهور أكثر منه للشخصيات.

ما لبث البستان أن يسقط حتى ازدهر ثانية من خلال تصميم بِتْر كيريلوف Petr Kirillov عام ١٩٧٦، وإخراج جالينا فولتشيك على مسرح السوفرمينيك بالقاعة الجديدة، التى سجلت اتجاهًا غير مألوف بالنسبة إلى هذا المسرح، فعرضت البرودة عوضًا عن الدفء، ونجد أشجارًا هيكلية متشابكة سوداء تحيط بلوحة الرسم المائلة. ولم يكن هناك ثمة منزل؛ ولكن بوابة عالية فقط ذات مصراعين في الخلفية تلمع كوعد بالخلاص. وفى أسفل خشبة المسرح بئر تبدو بلا قاع يُجَر

الناس إليها. وكل كلمة تُلقى في البئر ترجع صدًى مخيفًا، باردًا وميتًا. "على العموم كانت فكرة البئر – بوصفها صورة منعكسة للوقت – هي أهم ما في العـــرض"(٩). وتكررت في مشهد النهاية فكرة الزمن المنصرم حينما تحركت الشخصيات حاملـــة شموعًا مضاءة عبر الخشبة الخافتة الضوء – مثل القدر– وهى مأخوذة عن عمـــل لأندرييف Andreev بعنوان حياة رجل. ولكن في عرضنا هـــذا كانـــت الـــشموع الوامضة يحملها الهالكون أنفسهم. وبينما تلتهم الشعلة جسم الشمعة، نجدهم ينسلون خلسة مثل الظلال نحو اللاشيء.

في قراءتنا لنسوية ڤولتشيك (ذلك على الرغم من صعوبة تقديم أدب نسوي) نجد أن النساء في المسرحية هن البطلات، وأن الفكرة الرئيسية هي عدم الراحـــة، وعدم نفعهن. كانت البطلات يرتدين عباءات نسوية، وهى فكـــرة مـــستعارة عـــن رواية زايتسيڤ Zaitsev، حيث كانت الممثلات تفصلهن عن العامة شراشف مـــن الشاش تتدلى على أكتافهن، ذات ذيول طويلة، إنما قصد بها لفت انتباه الذكور إلـــى فتنتهن. ولقد سجل أحد النقاد رأيه في بطلات العرض: "كلهن يحلمن بالحـــب"(١٠). ڤاريا عذراء تسعى باستقتال لكي تتزوج، أما دونياشا فهي امرأة شـــبقة مـــستهترة تشتهى أي رجل تراه. في بداية العرض نراها توقظ لوباخين الغافي بقبلة عـــاهرة؛ مما دعاه إلى دفعها باشمئزاز شديد، وقد صبغت تاتيانا لا ڤروڤـا Tatyana Lavrova شخصية رانيڤسكايا بقدر من المرح والانزواء الطفوليين، فهـــي عـــصابية شـــديدة الغضب، حيث لا تهدأ ثائرتها ولو للحظة. ولقد همشها الإحباط وجعلها غريبة عن طبقتها، التي ربما وصفتها على حد قول نينا: "فارغة، فارغـــة، فارغـــة، بـــاردة، باردة، باردة"(١١).

وعلى النقيض من ديميدوڤا المنحلة ولاڤروڤا الهـــشة الـــضعيفة؛ نـــرى أن رانيـڤسكايـ... التي جسدتها إليسا فرينـــدليخ Alisa Freindlikh علـــى مـــسرح لينينجراد لينسوڤـ عام ١٩٧٩، هي المسئولة عن ضياع البستان. كانت تتعامل مـــع الآخريين بشياكة باريسية متكلفة، فهي سوقية حتى في طريقتها في استخدام حامـــل

سيجـار طويل. لقد أقامت في عالمها الخاص، مما جعلها تضيق ذرعًا بالبستان، لا هم لها سوى الاعتناء بخزانة الكتب، فى حين نراها غافلة تمامًا عن بقية الناس. حين حيّت ڤاريا سلمت عليها ببرود وبرسمية كما لو كانت تركتها بالأمس القريب، وبالكاد تعرفت إلى تروفيموف ثم ما لبثت أن أسقطته من ذاكرتها تمامًا. كل ما كان يعنيها هو الماضي المتمثل في (المال والجنس) ثم المستقبل (باريس). ومرة واحدة تفاعلت مع الحاضر استجابة لجملة تروفيموف "لقد جعلك عمياء...".

تجرد العرض من جاذبيته المعهودة حيث انقسم إلى نصفين، الأول يسيطر عليه البطل الكوميدي جايف (الذي جسده إيجور ڤلاديميروف Igor Vladimirov، وهو أيضًا مخرج العرض)، والنصف الثاني يتحكم فيه البطل التراجيدي لوباخين (الذي جسده ل. دياتشكوف L.Dyachkov). بدأ العرض كوميديًا كما لو كان قد تبنى فكرة الناقد باتويشكوف Batyushkov من حيث إن مسرحية بستان الكرز كانت تجميعًا للمحطمين (مثلما نجد إهانة ڤيرس الفظة حين نعتهم بالحمقى الذين لم تصقلهم تجارب الحياة)، فنرى كل متناقضات إبيخودوف. ونرى أن جايف غير مستقر، يقفز من موضوع إلى موضوع، وفى الفصل الثاني رقص رقصة الفريلخ بصحبة أوركسترا يهودية.

ولكن بنهاية الفصل الثالث كانت كل الأنظار مثبتة على لوباخين، وحبه الكئيب لرانيڤسكايا، ذاك أنه لم يلحظ قط سوقيتها. وصفقة شرائه للبستان كانت مأساة أعظم بالنسبة إليه، تفوق فقدها للبستان؛ لأنه بذلك فقد رانيڤسكايا إلى الأبد. وبهبوط ستار النهاية، عبر لوباخين إلى مقدمة خشبة المسرح، وبحزن شديد يؤرجح سلسلة المفاتيح، والتي سقطت من يده على الأرض محدثة ضجة، فى حين انفجر هو في البكاء. وبذلك انتهت المسرحية كما لو كانت مأساة حملها لوباخين بطل العرض المثير للشفقة، والذي لا ينتمي إلى ماضٍ ولا إلى مستقبل، بل تحطم في الحاضر.

في مسرح مالي ١٩٨٢ أصبح ڤيرس هو البطل. فقد تفكك مسرح مايرهولد عام ١٩٣٥ وذهب أعضاؤه إلى فرق أخرى. وانتقل المهرج العظيم إيجور إلينسكي إلى مسرح مالي المتسم برسميته الشديدة، وبعد إعادة تعديل الأوضاع في مسرح مالي أصبح واحدًا من ألمع نجومه، الآن وهو في سن الواحدة والثمانين، أخرج مسرحية بستان الكرز عبر أسلوب تركيبي للمَشاهد يتسم بحركة مسرحية صاخبة، استخدم فيه أشجارًا ضخمة مزهرة، تصبح بدورها أقصر طولا بتوالي الفصول في المسرحية. الملابس أنفق عليها بسخاء، وصوت الوتر المقطوع أوشك أن يحاكى قصف الرعد، وعزفت في الحفلة الراقصة أوركسترا سيمفوني حقيقي. كذلك نلحظ سمة الفخامة غير المبررة في أداء الممثلين: فهده تاتيانا إيريميفا قد جسدت شخصية رانيفسكايا بوصفها بطة ميلودرامية رومانتيكية، تنتظر بفارغ الصبر أن تنتزع نفسها من الحالة المملة التي تنتابها، والتي تتخطاها فقط حين يأتي بيع البستان كنجدة سماوية لها. والشخصية الوحيدة التي تأثرت بمصير البستان كان فيرس الذي جسده إلينسكي، لأنه العين الساهرة المحافظة على سلامة الأمور، الذي شعر بالمسئولية عن البستان وتعاطف معه. كان يطمح إلى توافق أخلاقي وأسرة متضامنة مفعمة بالحب والعطف. فحين اكتشف أن كل الأبواب أوصدت، فقد اتزانه، وخارت قواه فجأة، وانثنت ركبتاه فلم تحملاه، وفى النهاية هبط إليه فرع شجرة ليظل ڤيرس ذلك المتسلق على ظهره بلا حياة. هذه النزعة العاطفية نكهت العرض بجملته، وعليه كان الرثاء لذلك الخادم العجوز هو آخر انطباع لدى الجمهور.

لوحظ أنه في كل هذه العروض، كانت الحفلة الراقصة في الفصل الثالث تقدم بشكل يفصح عن جوهر العرض، مهما كانت الفكرة المهيمنة التي اعتمدها المخرج. في مسرح لينتجراد بوشكين ١٩٧٢، كانت قبلة الأنظار في الحفلة هي رقصة دائرية بلا نهاية لا يمكن الخروج منها، ومتواصلة لحصار عسكري. وفى مسرح سوڤرمينيك، كانت رانيفسكايا هي مركز الاهتمام، مسنة، ووحيدة، وزائدة

على الحاجة تقريبًا. والشخص الوحيد الذي كانت لدية فكرة واضحة عما يحدث كان الخادم فيرس، الذي كان يشهد بازدراء وسخرية ذلك اللهو والمهرجان الضخم لهذا الزحام المترنح سكرًا، ويحتقرهم جميعًا. وفى حفلة إفروس كان انهيار رانيفسكايا المأساوي قد اصطدم بانتصار لوباخين المسعور، وتخللت المشهد كله سلسلة أوهام مجنونة. وفى مسرح لينسوفيت كانت الحفلة مكبوتة تخضع للقهر والسخرية، وظل المدعوون في الخلفية، وقد سيطر مشهد لوباخين السلطوي على الجميع حينما قرر بدلا من أن يرقص منفردًا (رقصة المالك الجديد)، أن يجبر رانيفسكايا بلا شفقة على الرقص معه حتى سقطت. أما في مسرح مالي فلم يستطع فيرس أن يكون محور الاهتمام، وكانت الحفلة انفصالية، كقطار ذى عربات خال من الثنائيات. وبذلك نجد في هذه الرؤى التي تبنت وجهة رمزية استعارية ظاهرة أو خافتة، لم يحاول أي من المخرجين أن يحقق رمزية "الشبح الأعظم"، لكنهم تخلوا تمامًا عن عالم ستانسلافسكي المعقد.

معسكر في التاجانكا

على الرغم من استضافة ليوبيموف فإنه عرض بستان الكرز الذي أخرجه إفروس، فإنه لم يُعره اهتمامًا. وحينما عرض أول مغامرة تشيخوفية له وهي مسرحية الشقيقات الثلاث، في عام ١٩٨١، رفع فأسه في وجه مسرح التاجانكا، متحديًا السلطات، متعمدًا إثارتها.

وضم العرض – في موازاة لفريق التمثيل بمسرح التاجانكا– ممثلين من عروض قديمة في مسرح الفن بموسكو: يُذاع شريط تسجيلات كل مساء لعقلانية كاشالوف ونعومته في دور توزينباخ في العشرينيات، موازيًا للبارون المعذب الذي قام به سرجي يورسكي، وكذلك تسجيل لإيرينا الرقيقة التي قامت بدورها إيمليا بوبوفا في الستينيات. ولقد تم اقتباسها ليس على سبيل إظهار قدم الأساليب المنكرة،

ولكن لينقل إلى الجمهور نفحة من الحنين الرقيق إلى الوطن. هذه الوسيلة أكدت الفكرة المهيمنة عند ليوبيموف التي أرادها من عرض مسرحية الشقيقات الثلاث؛ وقد تم استقبال الحدث المسرحي لدى ليوبيموف على أنه قد امتد إلى ما يفوق الثمانين عامًا أو يزيد التي مرت على وجود هذه المسرحية، وذلك تعليقًا على انحطاط الثقافة الروسية، وبالأخص على إضفاء الصفة العسكرية على المجتمع السوفيتي بداية من غزو براغ ١٩٦٨ إلى الحرب الأفغانية في الثمانينات.

تكدست الإكسسوارات التشيخوفية المعتادة داخل زاوية المسرح اليسرى، فنجد لوحة خشبية تُستَخدم مقدمة لسرير، بيانو أبيض كوخي الشكل، لمبات، أوراق زهور، فواكه في إطارات محفورة. لكن هذه الجزيرة التي تخص بروزوروف كانت بالغة الصغر تعلوها لوحات جصية متربة لدير قديم، تحول حاليًا إلى ثكنات. على يمين المسرح سرير مثبت في الجدار مكسو بأزياء رسمية قذرة. وأعلى الخشبة هناك أقدم حوض معدني لغسل الوجه. وفي تصميم يوري كونونيكو Yory Kononeko اقتحمت الحامية العسكرية بعنف عالم الشقيقات الثلاث الصغير تمامًا، وذلك حينما عزفت الفرقة الموسيقية لـ إ. دينيسوف E. Denisov مارشات عسكرية مكشوفة لتحجب صوت تشايكوفسكي Chaikovsky وڤيڤالدي Vivaldi، وأيضًا كلمات ڤيرشينين وتوزينباخ. وسط هذا المزج المتناقض بين الماضي والحاضر وضع مستوى (براتيكابل) في المنتصف على نحو واضح. ووُضِعت صفوف من الكراسي الخشبية، حيث جلست الشخصيات وظهورهم إلى المنزل وهم لا يمثلون. ومن وقت إلى آخر يستديرون ناحية الجمهور ويحدقون فيه باحتقار وسخرية. لقد رجح المخرج السينمائي جريجوري كوزينتسيف Grigory Kozintsev منذ سنوات إمكانية عرض تشيخوف "بسرعة ونشاط، في وسط غير جذاب وواقعي"(١٢). هذه التعرية والتجريد المتطرف للقوالب التشيخوفية يبدو أنها قد أثارت فيه روح التحدي.

لقد تخلل مبدأ المحافظة على نهج ما حياة بروزورف. فعندما كانت إيرينا التي جسدتها ل. سليوتينا L.Selyutina تضرب بوحشية مؤخرة رأسها في الجدران، صارخة "أخرجوني، أخرجوني"؛ حملها بمنهج نظامي وبلا تكلف من كتفيها وأبقى عليها في قبضته، كما عبرت أولجا (التي جسدتها م. بولتسيماكو M.Politseimako) إليها وصفعتها بقسوة على وجهها. وقد ألقيت باقة من الزهور في سلة المهملات. ولا مكان هناك للغنائية والحماسة، كذلك ممنوع الجيشان العاطفي الشخصي. وقبل المبارزة بكثير جعل تشيبوتكين (الذي جسده ف – إنتيبوف F.Antipov) يمثلها تمثيلا صامتًا مرتين على سبيل التدريب، وقد تدرب توزينباخ (الذي جسده ف. ماتيوخين V.Matyuikhin) على موته، وذلك بأن يسقط من فوق المستوى منتحبًا متشنجًا. وبعد المبارزة رفع سوليني (الذي جسده م. ليبيديف M.Lebedev) يديه الداميتين كأنه لم يطلق النار على بارون؛ وإنما ذبح خنزيرًا. كان سوليني الفظ شخصية محورية، وهو الذي يمثل القسوة العارية في جوهر العرض(١٣).

وهناك مفتاح آخر للتفسير، وهو ماشا التي جسدت شخصيتها آلا ديميدوفا. وبلا سبب واضح نرى على كتفيها معطفًا لأحد الضباط، فلقد جلبت جوًا من بهاء الرمزية على المسرح، فصراحتها المجردة، وحدة عباراتها، وإيماءاتها نكهت العرض بلمسة من التراجيديا. استطاعت فقط وقف تدفق التاريخ عندما أعيقت حركتها العشوائية بوقفة رسمية طويلة. هي سيدة الوقت والفراغ، بدأت العرض بتعليق هادئ وحالم: "أعتقد أنه يجب على البشر أن يؤمنوا بشيء ما... سواء عرفت ما تحيا من أجله، أنّ كل ذلك كان هراء منافيًا للمنطق". إن أعمال الفن أو روائع الطبيعة ليست كافية، حين تتآكل القيم الأخلاقية لدى النخبة المثقفة الروسية على نحو مميت (١٤).

على يمين الصف الأول من مقاعد الجمهور نجد جدارًا معدنيًا ضخمًا يعكس صورة الجمهور، وبذلك لا تتجلى الدراما لحظة حضورهم، وإنما لا بد من المشاركة. وحين تنطق ماشا جملتها – وهى العبارة التي تحمل جوهر العرض- ينفتح الجدار ببطء لأصوات الموسيقى. ولأن مسرحية الشقيقات الثلاث افتتحت

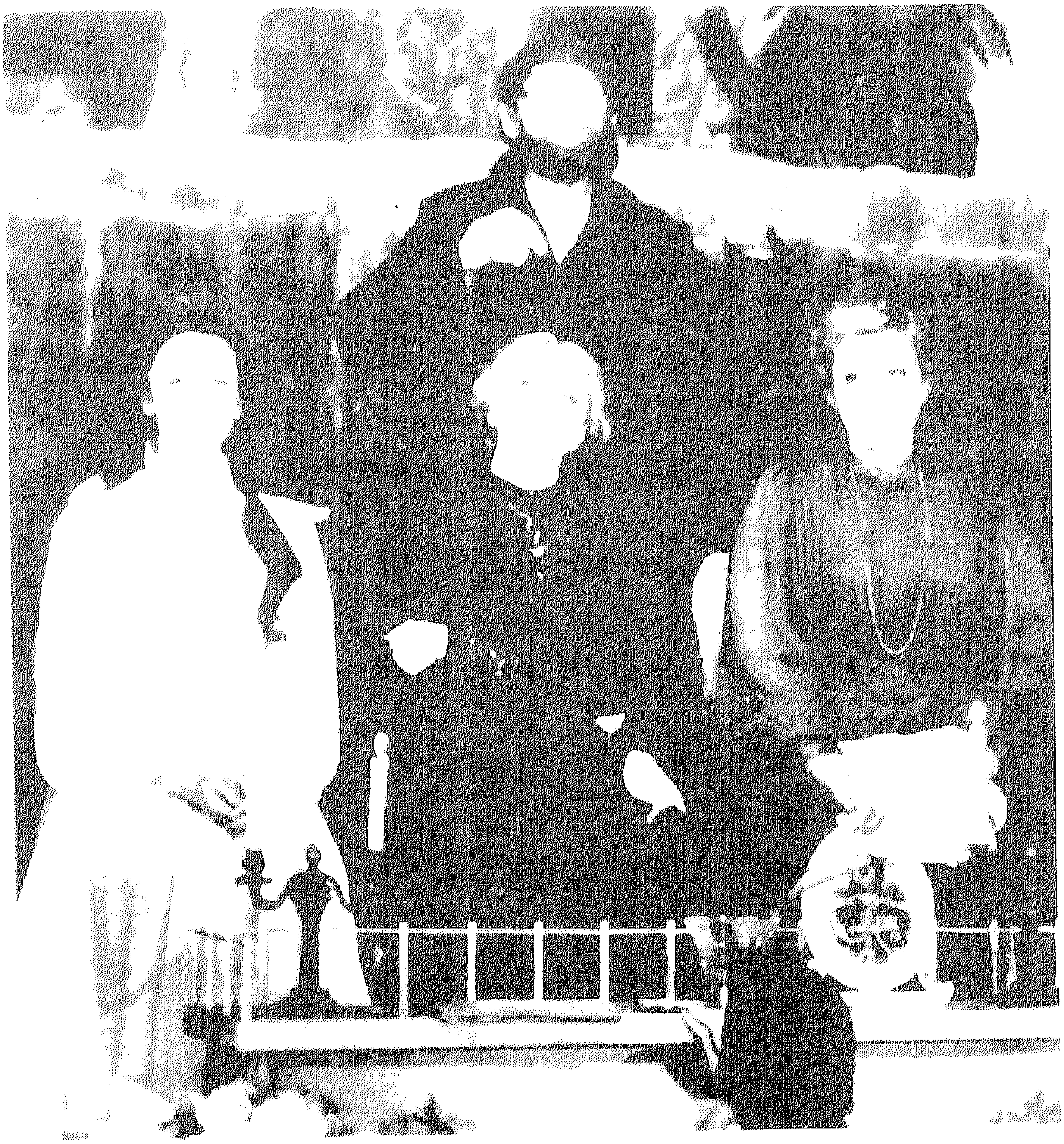
مبنى مسرح تاجانكا الجديد – الذي يفتقر إلى الحميمية، إذ تشبه أجواؤه أجواء الاستوديوهات القديمة – فقد روع الجمهور، غير المتآلف مع الخصائص الطبيعية للمسرح، وذلك بفعل الانفتاح المفاجئ للجدار. تأتي ضوضاء وهواء من الشوارع المحيطة بسيرك سادوفو، وقبة موسكو التاريخية، وتملأ المسرح. هناك إضاءات ليلية تشبه إلى حد بعيد الإضاءة الكهربية والأتوماتيكية في ترام موسكو، وها هي الأبراج القديمة ذات الأجراس لكنيسة سان مارتن وقد اصطدمت بالإطار المسرحي. نظام متشكل وقد دُمج بجرأة وبلا تكلف بعالم تشيخوف. وكانت الفكرة الضمنية هي "هل تريد الذهاب إلى موسكو؟"، حسنًا هذه هي موسكو. أتريد أن تعرف "ما سيأتي بعدنا؟" حسنًا إليك ما تريد (١٥).

هذا تصريح مباشر أكثر منه تلميحًا بأن حالة الشقيقات كانت معاصرة للنغمات الوجودية. رنت الأصوات في كثير من المحافل، ولكن ملاحظاتهم أُعدت أساسًا للجمهور، ولمعت بالضوء نفسه الذي غمر المسرح. وإذا كانت ماشا قد أقصيت بعيدًا فإن ناتاشا، التي جسدت دورها ن. سايكو N. Saiko، قد لوحظت عن كثب، أنيقة في فستانها الرمادي المقور الذي تزاوج على نحو مثير للإعجاب مع الحزام الأخضر الشهير. كانت ناتاشا هذه امرأة مرحة نشيطة، كان إيقاعها مهذبًا لطيفًا، ولكنه جلف فظ عند اللزوم. وكان طموح ناتاشا عن "العالم في الغد" تنويعًا أكثر جاذبية وجرأة عن طموحات الشقيقات. حينما ظهرت في فستان سهرة أبيض مع معطف عسكري يتدلى على كتفيها، كان من الواضح أنها أرادت بعلاقتها الغرامية مع بروتوبوبوف أن تصبح مثل علاقة ماشا مع ڤيرشينين. وحينما حسنت علاقاتها مع سوليني كان ذلك لأنها أرادت أن تتغلب على إيرينا.

في النهاية، خطت ناني أنفيسا العجوز (التي جسدت شخصيتها ج. ڤلاسوڤا (G.Vlasova) على المارش العسكري، محتفلة بحقيقة كونها تحيا "كلية على نفقة الحكومة"، وذلك تلميح تهكمي إلى النظام الذي يدعم كل الجماهير، في حين بدأت بولتسبماكو دورها (أولجا) في نغمات منخفضة متشابهة مشوبة بمزاج حيد. وأنيته

بقسوة سيادية، وتحدثت بكلماتها النهائية كقطعة إملاء دراسية لطالب في السنة الثانية بالكلية، بشكل يوحى بضرورة وجود علامات تنصيص، ومُعبرة بقوة عن هيمنة التفاؤلية الماركسية اللينينية على النص، مضمنة كلامها عبارات فرعية حين قالت بجرأة: "لسوف يحين الوقت". ثم توقفت لبرهة ونزلت إلى مقدمة خشبة المسرح، وقالت بصوت ساخر تمامًا: "متى تتحول المعاناة إلى متعة لهؤلاء الذين سيحيون من بعدنا؟ ومتى تأتى السعادة الكونية لكوكب الأرض؟ ولسوف يترجمون بكلمات عطوف على من يحيون الآن". وكل ما اعتيد قوله كعزاء كاذب مجدول مع تساؤلات بلاغية راسخة عن الحياة الروسية. وفى أثناء تحدثها انفتح الجدار المعدني مرة ثانية ليظهر من خلفه ليل أشد ظلمة. العسكرية المندفعة واستُبدلت الفرقة العسكرية المندفعة بصورة الجمهور المنعكسة.

طرحت مسرحية الشقيقات الثلاث من إخراج ليوبيموف كنوع من التحدي بدلا من الأداء العرفي الموجز وغير المؤكد الذي عرفت به فرقته. كانت الصحافة الليبرالية ودودة ومتحررة من شكاوى الأقلية، لكن الجدل جرّد العرض من دلالته الحقيقية، فقد حول الاحتجاج القوي إلى مجرد سخرية. وبدا أن ليوبيموف قد تبرأ من مثالياته الفنية. وقد كان هذا العرض هو آخر أعماله لبعض الوقت. وبعد عامين سنراه متجردا من المواطنة حين يغادر البلد ويتجه مسرح تاجانكا ناحية أناتولى إفروس Anatoly Efros (١٦).



(٢٥) عرض الشقيقات الثلاث من إخراج ليوبيموف على مسرح تاجانكا ١٩٨١. سيليوتينا في دور إيرينا، آلا ديميدوفا في دور ماشا، م. بولتسيماكو في دور أولجا، وفي الخلف أ. سيرنكو في دور فيرابونت.

فـانيا حائرًا

كانت محاولة ليوبيموف لجعل أعمال تشيخوف مرآة للحياة السوفيتية هي قضيته بكل معنى الكلمة، ولقد حاول بعض من زملائه اللامعين اللحاق بالظروف الحالية بتسوية وسطى مفادها قابلية العالم للتحسن، وذلك في عرضهم لنصوص تشيخوف. في العام نفسه افتتح ليوبيموف مسرحية الشقيقات الثلاث، وعاد توفستونوجوف Tovstonogov إلى نصوص تشيخوف ثانية مقدمًا الخال فانيا، ومتسائلا: "لماذا نهتم بأبطال تشيخوف، ولماذا يثيرون الشفقة؟". ويمكن قراءة إجابته بوصفها استئنافًا آخر لاتصاله بالحياة المعاصرة: "تحتوى حيواتهم على جدال عنيف حول القيم الروحانية، والإحساس بأن الواقع يحيط بهم ليست هي الطريقة الصحيحة لما يفترض أن يكون"(١٧). لقد كان دائم التفكير في مسرحية شيطان الغابة، وتعجب وتساءل: لماذا حذف الانتحار من نسختها المنقحة "الخال فانيا"؟ رأى أن ذلك كان بسبب إدراك فانيا - بحلول الفصل الأخير- أنه كان مسئولا عن سعادته، وهذا الإدراك ظهر ما بين جملة أستروف: "حالتنا لا أمل فيها"، وجملة فانيا التالية بعد خمس عشرة دقيقة. لقد بدت الشخصيات غير ملتفتة لذواتها - وذلك على طول ثلاثة فصول - بسبب معاناتها. وفى الفصل الرابع يرحل سيريبرياكوف - المجرم المزعوم - لكن كل شيء يصبح بعد ذلك أسوأ مما كان، "بالتحديد في الفصل الرابع الذي قال فيه أستروف جملته عن انعدام الأمل في حياته هو والخال فانيا، وبعد ذلك قبع إيفان بتيروفيتش في نطاق كثيف من الصمت". كيف ولماذا أصبح وجود نطاق الصمت هو نقطة البداية في العرض (١٨).

وضع إدوارد كوتشيرجين Eduard Kochergin تصميمًا لواجهة منزل من الخشب الطبيعي مطلية بقشرة ورنيش حمراء، مما جعلها تبدو كستار أيضًا أمام الجدار: القطاع الأوسط منها يكشف منضدة الشاي وفوقها إناء الشاي. عندما رأى الممثلون لأول مرة تصميمات الديكور، اعترضوا عليها واشتكوا افتقارها إلى المنطق. والحوار التالي سُجّل في مسودة جلسة البروفات، والذي يظهر في المقاومة التي تسلح من تدربوا على النهج الستانسلافسكي ضد المناظر الرمزية المنتشرة، والتي أصبحت منذ ذلك الحين هى المعيار لتناول نصوص تشيخوف.

توفستونوجوف:	حسنًا، أنا أفضل أن يبدو الديكور موحشًا [...] بل لا بد أن يكون موحشًا، مثل سرداب الكنيسة.
إيفجني ليبيديف (سيربرياكوف):	إنه يشتمل على نوافذ ضخمة، وبهذا لا يشبه السرداب.
كوتشرجين:	لكنه منزل ريفي.
ليبيديف:	المنزل الريفي عند تولستوي كان مليئًا بكثير من النوافذ، وهي دائمًا مغلقة.
توفستونوجوف:	أعتقد ضرورة وجود مسحة من الأسى.
ليبيديف:	النوافذ ارتفاعها ضعف طول رجل عادي. عندما تفتح تعطي انطباعًا بمسرح، وليس بمنزل.
كوتشرجين:	خلال العشر سنوات الماضية كل من تناول تشيخوف تناوله بشكل حداثي، حيث لا نوافذ ولا أي شيء آخر فوق خشبة المسرح. أما بالنسبة إليَّ فإن تشيخوف كلاسيكي، مثله مثل راسين، وأنا أعبر عن كلاسيكيته حتى وإن كان ذلك من خلال خشبة مسرح عادية ذات كواليس، وبمنزل ريفي ذي صبغة طبيعية.
أوليج باسيلاشيفلي (فانيا):	لكن مسرح الفن بموسكو أعلن لتوه أخبارًا عن تجديده المناظر المسرحية...
توفستونوجوف:	المسرحية هي التي أظهرت الحاجة إلى التجديد. إن التجديد الجبري، وملاءمة العصر وفقدان المفهوم الفني، كلها أشياء سقيمة. وأيضًا غير ضرورية. كل ما هو مطلوب صورة منزل ريفي موحش.

كوتشرجين: لا يكفي أن يكون المنزل موحشًا فحسب؛ بل يجب أن يكون كئيبًا وموحشًا.

ليبيديف: ما يحدث في المسرحية هو انهيار لمثاليات سالفة. تغيرت طبيعة العلاقة إزاء المنزل، الذي كان دائمًا كل عالمهم؛ ولذلك يجب أن يبدو المنزل نفسه موحشًا [...].

توفستونوجوف: يتمتع المنظر المسرحي بأهم صفة، ألا وهي اللمسة الشاعرية. وليست هناك وحدة بين الممثلين والمنظر المسرحي. إننا نستطيع فقط العودة لسيموف، لكن المزج شيء ضروري (١٩).

استمرت هذه الاقتراحات المتعارضة لفترة، لذلك عندما افتُتِحت مسرحية الخال ڤانيا في مسرح لينَنجراد في إبريل عام ١٩٨٣، عنون أحد النقاد مقالته عن العرض بعنوان "الابتكار المشوش". وعلى عكس درجة السرعة الروائية الفخمة التي اعتمدها في عرضه للشقيقات الثلاث ١٩٦٥، زاد توفستونوجوف من سرعة كل شيء، وغيّر في تعددية البناء للمسرحية ليزود الشخصيات بمقاطعة فردية- سولو، ولربما أمسك بطرف هذا الخيط من ليوبيموف، حيث جعل الشخصيات تنظر إلى الجمهور، حتى وإن كان ذلك خلال محادثات عامة، مما جعل من كل جملة اعترافًا عامًا. ومع أن كل أعمال فوينيتسكي المبكّرة كانت مصبوغة بالمعاني الرومانتيكية، فإن شخصية الخال ڤانيا – التي جسدها أولج باسيلاشفيلي – كانت خالية من الدلالة الظاهرة؛ فمنذ دخوله الأول أظهر هيجانًا عنيفًا وصوت صرير يشي بالضعف. حتى حركته كانت سريعة لكنها تائهة، وكان ملفوفًا في بذلته الأنيقة، مضيعًا وسامته بالتكشير.

كانت التفسيرات المبكرة تناسب تعرُّف ڤانيا في الفصل الثاني أو الفصل الثالث: حينما يدرك دمتري أورلوف Dmitry Orlov – الذي جسد شخصية الخال ڤانيا – أن إلينا لا تحبه، يقف هزيلًا متكئًا على مدخل البيت، يحني رأسه كما لو

كان يحاول أن يصرخ من الألم. لكن فـانيا - الذي جسده باسيلا شفيلي -كان قـد حدس قبل رفع الستار بمدة طويلة بأنه قد "خدع بغباوة". كان حبه اليـائس لإيلينـا بمثابة القشة التي يتعلق بها الغريق[٢٠]. وبحلول نهاية المسرحية، كان لزامًا علـى كل الشخصيات أن تجحد ذلك الإيمان الزائف، وتبدأ حياتها بشكل شـريف آخـر. طارحة المثاليات الزائفة والخطط، غير متوقعين بعد الآن متعة خارج هذه الحيـاة، فما زالوا غير مستسلمين. "ربما تملأ عيونهم الدموع، لكنهم ليـسوا بحاجـة إلـى الراحة"[٢١]. هذه هي العبر الأخلاقية الشجاعة التي قدمها توفستونوجوف لمواطنيه، لكنها أخذت عندهم طابع القداسة.

التفاهم مع مسرح الفن بموسكو

حينما ضعفت شوكة مسرح سوفرمينيك، وترك أولـيج إيفريمـوف ممثليـه ليصبح المدير الفني لمسرح الفن بموسكو، كان الشجار متوقعًا؛ فقـد أدت الحالـة العفنة التي كان عليها مسرح الفن إلى صعوبة الإحياء على نحو سريع بدعوى من المسيح المخلص في هالته المقدسة. وعاد بعض الممثلين إلى مسرح الفـن ممـن كانوا متمردين عليه، وتم رشوة آخرين. ولكن إفريموف انتصر في النهاية. وحـين أعاد عرض مسرحية النورس عام ١٩٨٠ ومسرحية الخال فـانيا عـام ١٩٨٥، كان ذلك ضربًا من الاسترضاء وطلب الغفران[٢٢].

وغالبا ما افتُتحت مسرحية النورس بأوفرتير أُعِدَّ بشكل إلكترونـي يمثـل صرخات النورس تتخلله جلجلة الأجراس، وذلك كما لو كان يراد استرضاء شـبح ستانسلافسكي بمؤثرات صوتية. هذه الأصوات كانت مقتبسة ليس فقط لخلق الجـو المناسب، ولكن لإحياء أجواء مسرح الفن القديم، كما تشير إلى أن العرض يتجـول داخل مملكة الذاكرة. باعدت تقاليد مسرح الفن بين خلفية خشبة المسرح ومقدمتها؛ ولذلك فقد باعد إفريموف بين أعلى خشبة المسرح وقوس البروسينيوم بما يقـرب من ستين إلى سبعين قدمًا، مبقيًا اثنين أو ثلاثة من الممثلين منعزلين فـي مقدمـة

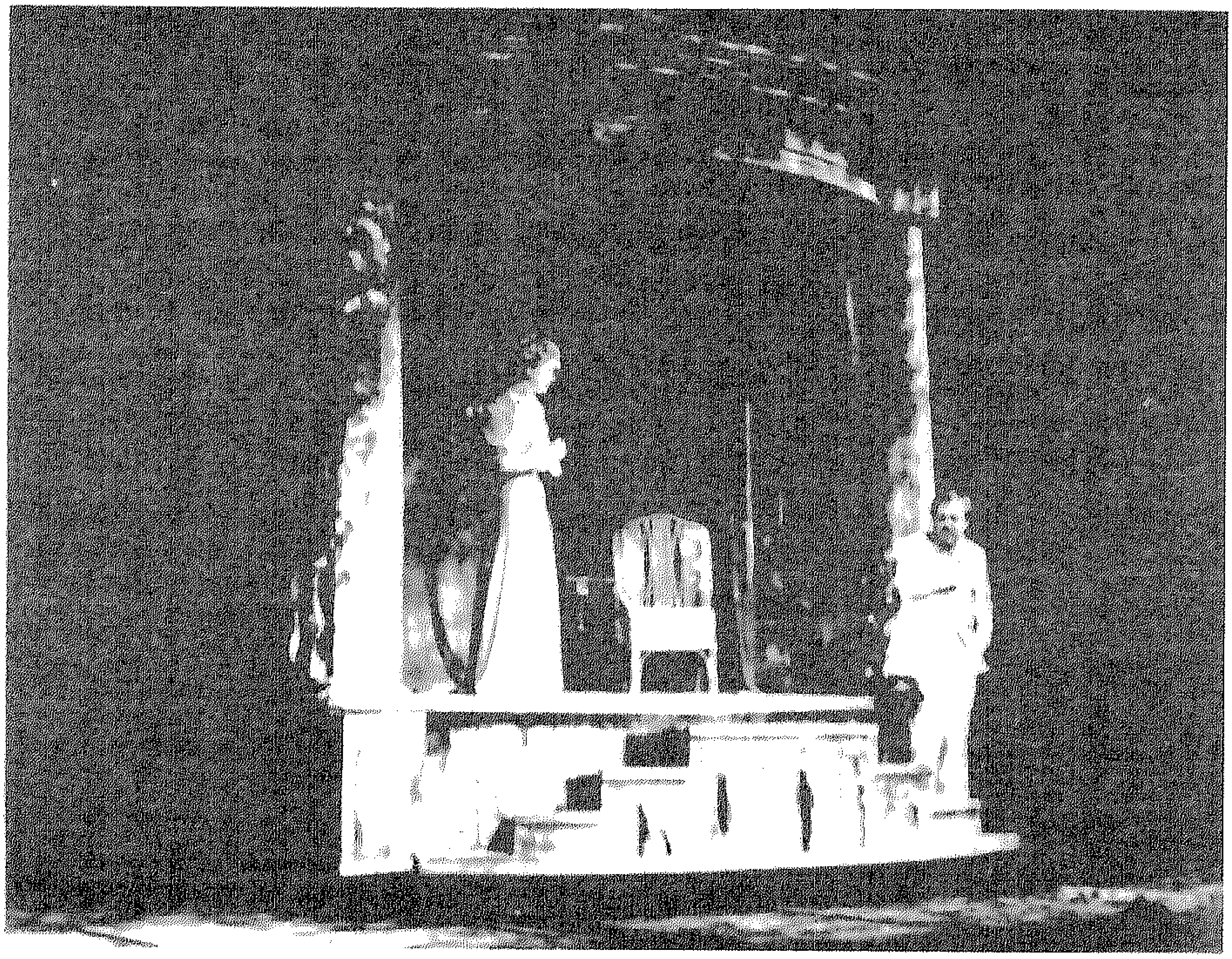
المسرح، "مقربًا صورتهم إلى الجمهور"، وعازلا إياهم عن بيئتهم، وقبل أن يعودوا إلى أعلى خشبة المسرح مشاركين في اللغو الجماعي، إذ بزوج آخر من الممثلين يحل محلهم في المقدمة. كانت شخصيات تشيخوف مجرد شخصيات في منظر طبيعي، يذوبون ويتلاشون في عالم من الجمال الطبيعي.

أضاف العرض كثيرًا من السطور التي حذفها تشيخوف، وخُلطت فيه حوارات من بعض المشاهد بمشاهد أخرى، ولذلك بدأ الفصل الأول بتريبليف وسورين، والفصل الثاني بدأ بدخول تريجورين ونينا. وتوظيفًا للوقفات الطويلة وللإيقاع الهادئ، رتب إفريموف تعدد النغمات التشيخوفية إلى تدفقات غير ملتئمة من مشهد إلى آخر. وكان ذلك معارض "لتراكب الصور بشكل أخاذ فيما يعرف بالمونتاج"، ويعد بداية للتعامل مع خشبة المسرح الروسية. مجرى الحياة المتدفقة أعلى المسرح كان بمثابة دور ثانوي تؤديه الثنائيات والثلاثينات. ولم تعطِ الأجيال الجديدة الأولوية في الرباعية الرئيسية؛ ذاك لأن إفريموف لم يكن بصدد البحث عن متهم. ولقد أوهن ذلك التوتر افتقار العرض إلى تمايز القيم، وبالأخص في الفصل الثالث، ولكن ذلك أفاد أناستاسيا فيرتينيتسكايا Anastasiya Vertinskaya التي جسدت دور نينا، حيث تناولت الفصول الثلاثة الأولى (تلك التي سبقتها الاستراحة الوحيدة في العرض) شبابها الذائع الصيت، والقوى النشيط، وفضلا عن كونها تتمتع بالموهبة، فقد جذبت إليها الرجال. وفى الفصل الأخير أيقظ صوتها سورين العجوز، كما لو كان وجودها مجرد حياة ممنوحة. ولكن هذا المزج الحديث كان من شأنه إظهار الظلمة داخل البريق، الأمر الذي جعل شجاعتها ونضالها محلا للتقدير. الفكرة الرئيسية لعرض النورس: "أنا مذبوح، أنا مأسور"، تنافست مع فكرة الممثلة: "أنا حية، أنا حرة". وذلك لم يكن مشهدًا مع تريبليف؛ وإنما حوار استؤنف مع تريجورين. كان الدرس تشيخوفيًا، ومفاده: عندما يكون الناس على حافة الهاوية، خطوة واحدة قد تكون مهلكة لهم، لكنهم يستطيعون الاستمرار في الحياة، ومع ذلك فلا يعد ذلك خيارًا للجبناء.

وبخلاف إخراجه لمسرحية النورس في مسرح سوفرمينيك، جاهد إفريموف هنا كي يستمع إلى كل شخصية على حدة بمفردها، بالرغم من لغوهم (إذ كانوا كثيري الكلام إلى درجة أنهم لم يلحظوا موت سورين فوق خشبة المسرح)، في حين دمرت نماذج شخصيات تريبليف الأخرى، إذ استغرق أندريه مياجوف Andrey Myagkov في التفكير بشأن أمر تافه؛ فهو رجل حسن لم ينضج بعد، استطاع بالكاد إلهاب جذوة حبه لنينا. وكانت شخصية أركادينا – التي جسدتها تاتيانا لافروفا Tatyana Lavrova – كوميدية في غرورها وأنانيتها، مذعورة من تقدمها في السن. وبدلا من التصوير الساخر المعتاد لدورن بوصفه حلية قديمة الطراز، رسم إينوكينتي سموكتنوفسكي Innokenty Smoktunovsky صورة للشخص العربيد الغارق في الملذات مثل كورس يوناني تائه، في حالة روسية (٢٣).

وأظلم المسرح الأبيض الستريلى في الفصل الثاني، واستحال إلى فراغ كئيب معتم يشغله ممثلون في ملابس داكنة اللون. وفى النهاية ظهرت منصة تريبليف على مسرح الجازيبو بشكل شجي مثل خرابة، تُصفر الريح في شقوقها. ولكن فكرة الإيمان وسط هذا الخراب مُزجت ببهجة الانتصار، على الرغم من فقدان كل الآمال. كل الأشخاص تلاشوا أو ماتوا، فيما عدا نينا، التي بدت مثل العنقاء. هلك تريبليف؛ ذاك لأنه لم يستطع الهروب من الماضي، وهلك تريجورين لأنه لم يستطع تذكر الماضي. انغمست أعلى خشبة المسرح في الظلمة، كانت الأعمدة البيضاء ظاهرة في الماضي، الستائر المجعدة تهتز من خلف ظهر نينا. وبعد انتحار تريبليف، ظلت نينا وحيدة في فستان أسود مخضل بماء المطر، تكرر المونولوج الخاص بها على نحو مأساوى، وكانت آخر الكلمات: "رعب، رعب، رعب". لم تستقبل كلماتها مباشرة كمحاكاة تهكمية؛ ذلك لأن موت تريبليف أظهر المعنى الحقيقي لذهولها (٢٤).

هذه المرة لم تكن آنسة ريفية، ولكن ممثلة حازت خبرة الألم، وألمّت بمعنى النظرة الرمزية. وتأتي نغمة بشرية حقيقية لتصبغ الوحدة بين ما هو مادي وما هو معنوي، وتصبغ كذلك تلاحم دائرة الحياة الخارجية (٢٥) .



(٢٦) عرض النورس، إخراج أوليج إفريموف، مسرح الفن بموسكو، ١٩٨٠.

أظهر إفريموف – في مقابلة ما – وجهة النظر التي تقول إن تشيخوف نفسه قد مر بخبرات مماثلة لخبرات نينا، حيث كان يتعامل مع المشكلات المهمة بالنسبة إليه بحالة خلاقة يتلازم فيها الفن والواجب(٢٦). إن الإحساس بكارثة لا تذر – عن غربة الأشياء الأشد قربًا ومعزة للإنسان – كان أيضًا انعكاسًا للسيرة الذاتية على انتقال إفريموف من السوفرمينيك إلى مسرح الفن، وآلام الميلاد المصاحبة لإنشاء فريق جديد. لكن العروض الأولى وحدها هي التي حافظت على الانسجام الرقيق الذي أهدى الجوهر للشكل العام للمسرحية، والتي قد طرحت جانبًا تاركة شكلاً عاريًا، تمثيلا يتسم بالقداسة، وصرخات النورس التي ترثي مسرحًا ميتًا(٢٧). كان أناتولي إفروس غير متأثر حين رآها، فلقد وجد أن القداس الذي يريح نفوس الموتى، مهما قُدِّم بشكل قوي، لا يستطيع أن يرتق الأداء الفاتر الذي سبقه. ولقد أصر على أن مسرحية النورس غير مكتملة إلى حد كبير، إذ يعوزها معالجة خاصة لتجنب ظهورها كميلودراما عتيقة الطراز. ففي تفسير إفريموف كان الإحساس بالحياة، وكذلك الصراع بين تريجورين وتريبليف قد فقد في "نغمة تشيخوفية مهيمنة" (٢٨).

"الشريف هو من يتحمل المسئولية" كان هذا هو الشعار الذي أسس له مسرح السوفرمينيك. ولقد ظهرت على السطح من جديد بعد ثلاثين عامًا فكرة الحلم البناء وتحمُّل المسئولية، في عرض إفريموف بمسرح الفن لمسرحية الخال فانيا، والتي عرضت أول مرة في فبراير عام ١٩٨٥، في عشية ثوران تاريخي مثل السكون الذي يسبق العاصفة. وكون المسرحية رديئة وكئيبة فإن ذلك يرجع إلى فكرة تحمل المسئولية عند الشرفاء تجاه مجتمعهم. وفقًا لتفسير أندريه مياجكوف، فإن الحياة الضائعة في عرض الخال فانيا لم تكن مبهجة ولا محزنة؛ لأن الحياة على هذا النحو لا يمكن أن توصف بالضائعة، إذ كان دكتور أستروف – الذي جسده بوريسوف Borisov، وفيما بعد إفريموف – كان مأسورًا في الكدح اليومي، لكنه كافح ليتحرر منه.

في المنطقة الأبعد خلفية خشبة المسرح بدا المنزل الذي صممه ليفينتال Levental كأنما ينبعث من منظر طبيعي في فصل الخريف لإساك ليفينتان Isaak Levitan، خرج من كنف طبيعة غراء، ولذلك حتى حجرة ڤانيا غمرها التفاح. عندما جثمت الظلمة، ومَضَت جمرة باهتة من الأرض القاحلة وتوهجت بشكل خافت، مشيرة إلى الطريق على طول الممر. وكان ذلك أكثر من كونه تصويريًا – كما رأى أحد النقاد – فقد كان بمثابة دعوة إلى إطالة "العمل المبتذل اليومي الطويل للذكاء الروسي حي الضمير"(٢٩).

شهد ميكائيل جورباتشوف Mikhail Gorbachev عرضًا في ٣٠ إبريل عشية العرض العسكري التقليدي لأول مايو، والذي كان سوف يشهده من أعلى مقبرة لينين. لقد كان أول سكرتير عام يمنح حرية حضور عرض مسرحية لتشيخوف في الليلة التي تسبق عيد العمال. اتصل جورباتشوف بعد أسبوع بإفريموف مسجلاً إعجابه: لقد أبهجه أستروڤ، وكذلك ڤوينتسكي، الذي جسده سموكتيونوفسكي Smoktunovsky، فلقد حطما قلبه. ولكنه كان رجلا ذا مشاغل، وآمل أن يسعفه وقته ذات يوم للمناقشة حول شئون المسرح العامة(٣٠). وبذلك أُخِذَ الثأر من انصراف لينين من عرض الخال ڤانيا بمسرح الفن.

الفصل الثالث عشر

بعيدًا عن الدبش (أوروبا الوسطى الشرقية ١٩٤٥ ـ ١٩٨٥)

كيف يتسنى لنا معرفة عالم تشيخوف دون أن نقتحم سراديبه؟ كيف ننقل رسالته بأمانة كما هي دون أي تدخل منا أو حتى مجرد التعليق؟ وهل التواضع الشديد، وإرهاق السمع إلى أقصى درجة، ونحن متجردون من ذواتنا، يعد تفسيرًا في ذاته؟ وفرضًا أننا آمنا أن قراءتنا تتوافق مع رؤاه الكلاسيكية، كيف يتسنى لنا إذن عرضها على خشبة المسرح؟

أوتومار – كريجكا [1] Otomar Krejca

واجهة شيوعية للعالم

عندما كانت دول أوروبا الوسطي وأوروبا الشرقية تترنح متعثرة إزاء الحرب العالمية الثانية، وسرعان ما دُمجنا تحت اسم (الكتلة الشرقية)، وجدنا أنهما لم تُحتلا من قبل الجيوش السوفيتية فحسب، بل من قبل الثقافة السوفيتية أيضًا. وجاءت أجهزة شيوعية جديدة رنت إلى رفعة الفن الروسي على حساب الأعمال المحلية لتقف بمثابة "أسس لأعراف الديموقراطية والجمال"[2]؛ لذا فبحلول أكتوبر ١٩٤٥ أعادت ڤيينا افتتاح مسرحها الكوميدي بمسرحية الخال ڤانيا التي أخرجها ليون إبس Leon Epps، المسرحية نفسها التي فشلت قبل ذلك بخمس سنوات، ها هي ذي تحولت لتصبح أول تفسير حقيقي ناجح للنص على خشبة المسرح الألماني.

في الشهر نفسه عرضت لايبزج Leipzig مسرحية النورس في محيط أسبوع الموسيقى والمسرح الروسي، وبنهاية العام قدم المسرح الألماني

– في القطاع الروسي من برلين – عرضًا مهمًا لمسرحية الخال ڤانيا، من إخـراج إرنست ليجال Ernst Legal. وقد أسهب بول ريلا Paul Rilla في نقده لهذا العرض للخال ڤانيا ليضع حجر الزاوية لإعادة التفسير التاريخي الاجتمـاعي لتـشيخوف، الذي كان سيصبح متوطنًا في الجمهورية الديموقراطية الألمانية:

في العقود المنصرمة كان تشيخوف بمثابة الأديب الذي ثبّت فكرة الوجـود الإنساني الحقير الخرب في صور ذات رقة سوداوية، وواقعية نكـدة مـضطربة، وأيضًا في صور من الجمال المدهش. وهذا لم يكن خطأً بكل تأكيـد، لكنـه كـان سيصبح خطأً لو أُشيرَ إلى هذا الفن بأنه "غير محدود بزمن" من أجل أن يتطـابق مع الحياة بدلا من فهمه كانعكاس لموقف تاريخي واجتماعي شديد الخصوصية.

أما الآن فإن الوقت وحده هو الذي يؤكد أهمية الدلالات الاجتماعيـة فـي مسرحية تشيخوف، حتى مع الاعتبار لأية قـيم طارئـة [...]. فبمجـرد معرفـة الحتمية التاريخية في روسيا، والتي وضعت حدًا للعالم البرجوازي الفاسد، سوف يفهم المرء جيدًا تلك الموهبة العظيمة، وكذلك الوعي الـشديد بالمـستقبل فـي استقراءات تشيخوف(٣).

إن هذا التحول في النظر إلى تشيخوف من كونه ملاحظًا غائبًا متشائمًا إلى مبشر يعتمد على الحدس والبديهة، قـد تـأثر كثيرًا بـآراء النـاقد الـسوڤيتـي ڤ. إرميلوڤ V.Ermilov. فبالقياس إلى المعايير الماركسية كانـت الشخـصيات توصف بالإيجابية، مثل سونيا ومارينا، أو ديستويفسكية، مثـل ڤانيـا وأسـتروڤ وسيريبرياكوڤ وإيلينا.

كانت ضريبة السلطة الثقافية الروسية أكثر ما تكـون فداحـة فـي ألمانيـا الشرقية، من أجل أن تستأصل أي أثر متبقٍ للنازية بالمنطقة، حتى حينمـا كانـت ألمانيا الشرقية تعد قطاعًا روسيًا بالفعل، فلقد حثت السلطات المحتلة على الاهتمـام بالثقافة الروسية، وذلك بتوفير نسخ ضخمة العدد لكلاسيكياتهم مترجمة إلى اللغـة

الألمانية. اشتمل ذلك على ترجمات هايلد أنجاروا Hilde Angarowa لمسرحيات تشيخوف، الموضحة بصور فوتوغرافية للعروض الأصلية بمسرح الفن بموسكو ١٩٤٧. وبعد فترة هينة كانت النسخ المعيارية ومترجمات أنجاروا تعمد إلى "التفاصح والاختيال بالبراعة اللغوية، "حيث كانت محكمة وبراقة" دون أدنى ضرورة لذلك، لكن تتماشى مع القراءة الماركسية، فهم أيضًا بالغوا في التأنق إلى الحدود القصوى، خاصة في مسرحية الخال ڤانيا. وطبقًا للسياسة الأبوية للسلطات الألمانية ظهرت المترجمات الأخيرة لجودرون دويل Gudrun Duwel(١٩٦٤)، مبسطة وبلهجة أنيقة، تلجأ إلى الإسهاب لترشد القارئ إلى فهم مناسب للعملية الجدلية [٤].

لحظة أن أصبح الريبرتوار المسرحى الألمانى زاخرًا؛ بل منتفخًا بالكلاسيكيات الروسية، أمست الحاجة إلى نقل الرسالة الصحيحة وتدعيم صبغ الروح الألمانية بالطابع الروسي على نحو لا يبدو متعمدًا. وظهر هذا الطابع الروسي في أساليب تكوين المشهد المسرحي وتحريكه إخراجيًا؛ إذ أسهمت هذه العملية بدور هي أيضًا في نشر الطابع الروسي. ونذكر أشهر النوادر عن بستان الكرز وقد حدثت في درسدن، ذلك حينما اعتلى المواطنون السوفيت خشبة المسرح ليشرحوا ويبينوا كيف تُمَثَّل مسرحيات تشيخوف[٥]. وذلك لم يقتصر على المسارح العامة؛ وإنما امتد إلى المسارح المدرسية التي وجدت صعوبة بالغة في تعزيز اتجاهاتها القومية؛ خشية أن تبدو معارضة للشيوعية.

لذا فإن منهاج التمثيل المصدق عليه – والتنقيح الستاليتى Stalinist لأعمال ستانسلافسكي– قد ترجم أمنيته بأن تصبح حياة الروح البشرية بمثابة بيان يهدف إلى خدمة الوطن. هذه القراءة الحمراء لستانسلافسكي نُظِّر لها بواسطة ماكسيم ڤالنيتن Maxim vallentin، الذي افتتح مدرسة للتمثيل ببرلين الشرقية ١٩٤٥، وبمرور عامين افتتح معهد للمسرح بمدينة ڤايمر. هذه التبشيرية اتُبعت أيضًا في مسرح مكسيم جوركي في برلين الشرقية بدءًا من عام ١٩٥٢؛ لأن المثالية

السطحية لمنهج ستانسلافسكي الستالينى اصطدمت عند الممثلين والمخرجين الشيوعيين، بملحمية مسرح بريشت الديناميكية المتغيرة، والذي أسس لنفسه – أي المسرح – مجموعة أعماله المعتمدة والخاصة المعبرة عن جمالياته. وقد بدا أسلوب بريشت في المجابهة المباشرة بالحقيقة يزيل البقية المهترئة من أسلوب ستانسلافسكي "فن التلميح بالحقيقة". لكن حكومة الـ GDR الألمانية – حين اشتد عودها – جعلت أعمال ستانسلافسكي المحنطة هي المفضلة رسميًا عن البريشتية الأكثر رواجًا وغير المتوقعة. كان الإقصاء الروسي للمسرح الملحمي بمثابة الأسلوب الأكاديمي الرسمي، وقد بلغ ذروته في عام ١٩٥٣ في مؤتمر ستانسلافسكي الذي عقد في برلين، حيث وضع أرثوذكسية – تمامًا مثل: المجلس الكنسي – لأصول التدريب والعرض الدراميين. وفى عام ١٩٥٤ أفرخت الذكرى السنوية لتشيخوف ما لا يحصى من الإرهاصات الفاترة بمسرح الفن، فاشتملت على عروض برلين الشرقية لـڤلفجنج هاينز Wolfgang Heinz الذي أخرج نصوص تشيخوف متأثرًا بأسلوب مكسيم جوركي. وبشكل يدعو إلى السخرية، كان أهم عرض – متأثرًا بطابع ستانسلافسكي– في ألمانيا خلال هذه السنوات هو عرض الشقيقات الثلاثة للمخرج بيتر شاروف Peter Sharoff سنة ١٩٦٥ على مسرح ڤولكس بـڤيينا، بديكورات تأثرت بالمنظر المسرحي الأصلي لسيموف. وتميز العرض أيضًا بالأداء المتكلف المحرك للعواطف للممثلة مارثا والنر Martha wallner التي جسدت شخصية ماشا.

من الناحية التاريخية، كانت مقاومة غزو الثقافة الروسية هي شريعة الانتماء الوطني إلى بولندا، ولكن لن تفلح أية مقاومة في ظل موالاة السلطات لذلك الغزو. وبفعل رغبة البولنديين الجامحة في وجود كيان مسرحي، حُشِدَت الجبهات لإحياء بعض المسارح وتجديدها على نحو سريع بحثًا عن "حقيقة المسرح". ومع أن كلاً من الفنانين والنقاد البولنديين كانوا تواقين إلى تحديث الأشكال التي كانت سائدة قبل الحرب من بروفات تدريب وعروض في الريبرتوار المسرحى، وذلك بإعادة

عرضها، فإن الدراما البولندية ظلت مقيدة ومحدودة آنذاك، على خلاف الدراما الروسية الفاحشة الانتشار. ارتفع شأن مسرح الفن بموسكو كأكثر المسارح توافقًا مع السياسة الثقافية للحزب الشيوعي، إذ كان يقدّم خدمة شفاهية ترتفع بهذه العقيدة من خلال فناني المسرح، حتى مع نظرتهم إلى أعمال ستانسلافسكي بوصفها ليبرالية عتيقة الطراز، في حين أعلن السياسيون أن هذا النظام كان وسيلة لتحقيق "الواقعية الاجتماعية"، ورأى ممارسو المسرح أن هذا النظام "عرض صادق للحياة العادية في إخراجه لدراما تشيخوف" (٦).

في شهر أكتوبر عام ١٩٤٩، أقيم مهرجان للمسرحيات الروسية في وارسو كعلامة على الصداقة السوفيتية – البولندية، ولم يُقدم فيها أي من الأعمال الهجائية أو الفانتازية التقليدية، فيما عدا مسرحية جريبودوف التي أداها مجموعة من الهواة. ولقد تمت الدعاية لتشيخوف – من دون كل كُتاب ما قبل الثورة – كقديس عالمي حصيف عطوف، وأعماله إنما هي مستودع للحكمة اللازمة لإعادة بناء العالم. ومُنِحَتْ جائزة لمسرحية الشقيقات الثلاث التي أخرجها برونيسلو دابروسكي Bronislaw Dabrowski على مسرح سلوواكي كراكو، وكان العرض أحد العروض المرضية الموافقة لدعاوى النقاد الجديدة حول الواقعية الاشتراكية. كانت أعمال تشيخوف التي أخرجها دابروسكي مصبوغة بشيء من الأمل الوليد. ظل عمل الممثلين ثابتًا في جو من الدفء والتآلف. أعاد المخرج ثورة التصفيق والاستحسان بعد المشهد الذي يجمع بين إيرينا وتوزينباخ – حيث كان كل ما تستطيع سماعه هو تنفسًا هادئًا في المسرح وعاصفة من التصفيق، وذلك عند جملة: "إذا مت فكل الأمور سواء. يتساوى عندى أن أحيا بهذه الطريقة أو بأية طريقة أخرى" (٧). أما باقي عروض تشيخوف المنافسة فقد سقطت؛ لرومانيكيتها غير المنطقية، ونزعتها الشكلانية في التناول.

ظل تشيخوف هو الأكثر رواجًا وطلبًا حتى منتصف الخمسينيات، وذلك رغبة من القائمين على الريبرتوار المسرحى البولندى فى مواكبة هذه المعايير

الجديدة. بعد ذلك بدأ الصحفيون المحترفون يبدون شكواهم من الردب(*) *Cul de Sac* الذي يتضمن المنهاج الستانسلافسكي الحامل للوصفات التي تقود الممثل وتجبره على أداء أعمال تشيخوف وموليير وشكسبير بالطريقة نفسها. ضجر البولنديون بعد موت ستالين – حين خفت السلطة على الأمور الفنية – من الخط الحزبي لستانسلافسكي، وكان الاهتمام الشديد بمسرح ما قبل الثورة المبكر لمايرهولد Myerhold وماياكوفسكي Mayakovsky. وحُسم الجدال بمقال نُشر عام ١٩٥٨ لـ ن. مودذيلوسكا N. Modzelewska [٨]، والتي لم تتخل تمامًا عن اللينينية الماركسية؛ ذاك لأنها وصفت العقلانية التشيخوفية بأنها ضعيفة الإرادة، كنتاج طبيعي لحقبته التاريخية، وذلك ما جعل تشيخوف يقنع ببقائه ملاحظًا للأمور من الخارج، معزيًا نفسه بوهمه عن المستقبل. من ناحية أخرى، فإنها إزاء تسمية أبطال تشيخوف "فرسان التمرد الأبدي" قد هاجمت تفسير مسرح الفن وسطحيته، وأشارت إلى عناصر البشاعة والسخافة في المسرحيات، مزكية الاتجاه الساخر الهجائي.

كانت جولة مسرح الفن في بولندا تشيد حائط الدفاع الأخير عن طريق النقاد المحافظين؛ الذين أصّلوا لجعل تشيخوف معاصرًا، وكان هذا بمثابة تحايل أكثر منه " تعميقًا للأفكار الرئيسية في النصوص"[٩]. لكن القتال من أجل الحداثة كان قد بدأ بقيادة زينوبيوس سترزيليكي Zenobiusz Strzelecki، مصمم الديكور والمخرج الذي لاحظ أن الواقعية مناسبة لمسرح الفن بموسكو باعتبار أن كل عروضه تُعد قطعًا متحفية. "لكن الواقعية كانت ستصبح غير مناسبة لو كان تشيخوف قد أراد التواصل مع العصور الحديثة. فيجب إعمال أساليب أخرى، كالتصويرية والانطباعية، مع رتوش من التعبيرية والسريالية، فمثل هذه الأساليب كانت أكثر ملاءمة لنقل حالتي الوحدة والضياع، فى حين كانت واقعية بافيت Buffet تتناسب مع استسلام الشخصيات بكل تأكيد"[١٠]. وفى عرض النورس، من إخراج

(*) الردب: جيب أو وعاء مسدود الطرف (المترجم).

سترزيليكى عام ١٩٥٩ على مسرح البولسكى البولندى في وارسو، تم الحدث المسرحي فوق رصيف دائرى مكسو بالقماش أمام سلويتات لشجر أسود عارٍ من الأوراق، وسماء من قماش الكنفا ذات قمر موسوم عليها، وذلك في الفصل الأول. وعُتِّمَت السلويتّات في الفصل الثاني. كانت المناظر الداخلية مرسومة بشكل متناثر في البياض في الفصل الثالث، وفي السواد في الفصل الرابع.

كان هناك اتجاه آخر يبتعد عن ذلك التأثير السوفيتي، ويتمثل في عرض زامكوف سلومسزينسكا Slomczynska zamkov لمسرحية الأعماق السفلى – الحضيض على تياترو ستاري كراكو عام ١٩٦٠. وقد أذهل الجماهير بتجريد النص من البيئة الروسية وما يدل عليها من إشارات. أحل هذا العرض السخرية والتهكم محل الملاحم الاجتماعية. لقد أغرى هذا النجاح المخرج آدم هانوسكيوسز Adam Hanuszkiewicz أن يجرب الشيء نفسه بعد عامين على تياترو دراماتيسزنى وارسو بمسرحية بلاتونوف[١١]، وهذه هي النسخة البولندية الأولى لهذه المسرحية التي لم يعرف لها عنوان. كانت ثمة مشاركة ملحوظة للمناقشات الأدبية حول تفسير جديد لتشيخوف. وكانت طريقة هانوسكيوسز في جعل أعمال تشيخوف معاصرة وأقرب إلى الجمهور المعاصر، هي أن يجرد النص من بيئته الروسية، وذلك بإزالة كل السياقات الاجتماعية. ولم يصمم السينوغرافيا مصمم ديكور خبير؛ وإنما أعدها كرزيستوف بانكيوسز Krzystof Pankiewicz، وهو فنان ذو منحى تجريدي، يتميز بألوانه الزاهية، فلقد أعد خشبة مسرحية فارغة زودها بأثمال بالية مهلهلة ومعلقة، وجعل ترتيب الممثلين اعتباطيًا.

ولقد هوجمت مسرحية بلاتونوف التي أخرجها هانوسكيوسز بضراوة من قبل النقاد السلطويين، حتى أولئك الذين أبدوا رغبة في رؤية قراءة حديثة لأعمال تشيخوف. فبالنسبة إلى ذائقتهم الروسية، كان العمل "بولنديًا" أكثر من اللازم. فلقد كرهوا تصميم الديكور، وكذلك الموسيقى العشوائية التي وجدوها زائدة على الحاجة، وعرضية بلا أدنى ضرورة، وغير مناسبة بالمرة. فلم يستطع الناقد

أنـدرزاى ويرث Andrzej Wirth أن يحدد إذا ما كان المخرج ينتهج نوع الفارْس أو الدراما النفسية، أو الجروتسك الحـديث، أو أي شـيء آخـر. أمـا رومـان سزيدلوسكي Roman Szydlowski فقد عارض بالنقد المقاطع الـصغيرة والإيقـاع الهادئ البطيء والوقفات الطويلة. ففي رأيه أن كل ما تبقـى فـي العـرض هـو الاهتمام بالحب، مما جعله يبدو كميلودراما. وقد أوحى بالميلودراما أيضا أكثر من إيحائه بالجروتسك افتقار العرض إلى أسلوب أداء موحد(١٢). لكن، وبـالرغم مـن النقد اللاذع، فإن كلا من جوستاف هولوبـك Gustav Holoubek – الـذي جـسد شخصية بلاتونوف – وكذلك العرض، قد حاز جوائز المهرجـان الـسنوي للفـن الروسي والسوفيتي في كاتوفيتسا. وبعد خمـسة عـشر عامًـا – عنـدما أعـاد هانوسكيوسز عرض بلاتونوف في المسرح القومي – غير النقاد آراءهم ووصـفوا العمل بأنه النجاح بعينه؛ لأنهم في ذلك الوقت وجدوا هذا الأسلوب أكثر تعبيرًا عن تشيخوف من الأسلوب التقليدي البكائي(١٣). وبعد ذلك سُحِقَ نظام ستانـسلافسـكي وتحرر النقد السلطوي من قبضة الواقعية الاشتراكية.

مسرح القسوة

بحلول موسم ١٩٤٦ / ١٩٤٧ غُمر المسرح التشيكي بمسرحيات النـورس، وبستان الكرز، والشقيقات الثلاث، ومسرحيات الفصل الواحد، والقـصص المُعـدة دراميًا. وكمبادرة من الحكومة والحزب، نُشِرَ ثلاث وعشرون نسخة مـن أعمـال تشيخوف بين عامى ١٩٤٨ و١٩٥٣، وافتُتِحَ تسعة عـشر عرضًـا لمـسرحياته، معظمها صورة طبق الأصل من عروض مسرح الفن بموسكو. ولقد عُرِضَ أكثـر من ذلك في الاحتفال بمرور خمسين عامًا على وفاته.

في هذه السنوات التي تلت الحرب، كانت الأسـئلة التـي تتنـاول قـضية الإخلاص هي الأكثر إلحاحًا، مع إغفال حقيقة أن هذه الأسـئلة قـد تفوهـت بهـا

شخصية غير واقعية في مسرحية الأعماق السفلى – الحضيض. وعززت الأيديولوجية السوفيتية من شأن السطر القائل: "الإنسان، يا لها من كلمة تبعث على الفخر" كما لو كان شعارًا. كانت أفضلية الإنسان ضمانًا لمستقبل يتسم بالحب والثقة والسعادة في ظل الشيوعية. وضرورة توالد العروض التشيخوفية كانت الشاغل الأعظم لدى هذه الأيديولوجية كما أشار الناقد م. سمتانا M.Smetana:

هناك عروض قليلة جدًا في مسرحنا التي تعبر عن الحياة المعاصرة، والتي قد تكون فيها فكرة إعادة التأهيل الروحي للناس نافعة، وذات هدف، وعميقة إلى حد بعيد. وعليه يمكن حل مشكلات الأخلاق والعاطفة... فعلينا أن نؤثر في الجمهور بحلم تشيخوف عن الجمال... ونُعلم الأجيال الشابة أن تُطبقه على الحياة، بعمق وبفخر حتى يتسنى لها مواجهة كل أسئلتها المهمة. وباختصار ليس لمسرحنا الحق في الامتناع عن عرض مسرحيات تشيخوف، وعدم تقديم تراث هذا الكاتب العظيم والمفكر العظيم للجمهور. فأجيالنا هى الأحق بأن تعي كل شيء حلم به دون غيره ودافع عنه[١٤].

في ذلك الوقت كان أوتومار كرايسا يُدرّس فن الكتابة المسرحية في المسرح القومي ببراغ (نارودنى ديفالدو) ، وهو مبنى عتيق سُدّت نوافذه الفكرية والعقلية. وكان تلاميذه لا يرون في تشيخوف أكثر من مادة إجبارية في المنهج الدراسي. وغير تلقى الموعظة الحزبية لم يفكر أحد أن يتطلع إلى جعل "تشيخوف معاصرنا". لا أحد غير كرايسا؛ فبطرائق حصيفة وحذرة جرب الهروب من الجدلية الماركسية والمنطق الديكارتي ليفجر أسئلة وجودية في أعمال تشيخوف. ففي تقديمه لشخصية توزينباخ حاكى كرايسا ما فعله كاشلوف بتطابق تام، فقدمه بقصر نظره وقلة تفهمه، ولكن في خروجه الأخير حاول أن يظهر قسوة تشيخوفية، وعالمًا مريضًا بالوجودية، وذلك بإثبات أن لا شيء سوف يتغير أبدًا في الخطة التاريخية للوجود الإنساني.

في ظل المناخ السياسي المعتم لأواخر الخمسينيات، وضع كرايسا خططًا لعرض النورس، وكانت فكرة غير مبشرة، حيث رأت السلطات أن المسرحية متشائمة بقدر لا يطاق. ولكي يتفادى هذا الاعتراض، أتى بفكرة براقة، وهى حذف الجملة الأخيرة التي تعلن انتحار كونستانتين، لكن هذه الفكرة أثبتت فشلها، مع أنه قد أقر فيما بعد بعدم إمكانية حذف أي شيء من نصوص تشيخوف، لأن مسرحياته تابعة للسلطات، شأنها شأن الكاتدرائيات القوطية.

في عام ١٩٦٠ كان المخرج السالف لكرايسا، وهو "جيرى فرايكا"، قد انتحر، حيث قاده إلى اليأس المظهر العام للأحداث؛ عندها فقط قام كرايسا – مع مجموعة صغيرة من الأصدقاء المتوافقين في الرأي والاتجاه – بعرض جديد لمسرحية النورس. فى هذا الجديد ظهر ابتعاد عن تقليدية الديكور المصندق. أما جوزيف سافوبود Josef svoboda – المعجب ببيسكاتور Piscator ووجروبيس Gropius – فلم يطلق على نفسه مصمم ديكور؛ وإنما سينوجرافي. لقد ترك الأشكال القياسية للديكور، ووظف فراغ الخشبة على نحو يُذكر الجمهور بمسارح الاستوديو والورش التي أنتجت العمل. عندما سلم بأن تكوين المشهد على نحو تقليدى قد يوحى بالتعليمية، فضّل توجهًا مكّنه من تحقيق حلم تريبليف بخشبة مسرح ذات عمق غير معتاد. وكان عرضه لمسرحية النورس عاريًا من الناحية العملية، ذا ممر ضيق يقود إلى أعلى الخشبة عبر إضاءة غامرة، وفروع بلا أشجار معلقة في السقف، وزوج من كراسي الحديقة وطاولة قد تلخص كل الأثاث. وهناك صور انطباعية كانت تسلط بالبروجيكتور على الجدار الداخلي للسيكلوراما(١٥).

ولأن اختيار هذه المسرحية كان قد أُملي عليه، تماشيًا مع المشكلات الحالية في المسرح والمجتمع التشيكي(١٦)، فقد صُبِغَ العرض بالطابع السيكولوجي العاطفي، ووجه تصريحًا سياسيًا مباشرًا تبرأ منه كرايسا فيما بعد. وعهد برسالته إلى نينا التي عادت في الفصل الرابع بمهمة إبلاغ "المقطع الأخير" اللاذع الخاص

بالكاتب. كل فرد من الجمهور تلقى هذه الرسالة على أنها تقول: "إننا مسئولون عن حياتنا الخاصة". بعد ذلك اعترف كرايسا أن ذلك كان خطأ فادحا، لأنه لا ينبغي لأية شخصية تشيخوفية أن تأخذ الكلمة الأخيرة: "ليس هناك مونولوج يعلن فيه الكاتب وجهه نظره الأخيرة، وعليه فليس من حق أية شخصية أن تستأثر بالإضاءة المسلطة عليها" (١٧).

في عام ١٩٦٥ ابتعد كرايسا عن المسرح القومي تماشيًا مع رفقائه الأقرباء: الدراماتورج كاريل كراوس Karel Kraus، والكاتب الدرامي جوزيف توبول Josef Topol، وبعد ذلك واصلوا البحث حتى عثروا على مسرح ديفالدو ذا برانو خلف البوابات، وهدفه الأساسي التماس وسائل جديدة للتعبير والعرض البصري لتوصيل الدراما الكلاسيكية أو الحديثة للجمهور المعاصر. "هدفنا تحقيق السعادة في المسرح، ولقد اخترنا مسرحية الشقيقات الثلاث لتكون عرضنا القادم" (١٨). كان ذلك ليكون هناك حسم بشأن تجارب كرايسا لجهاز المسرح المشهدية وآرائه عن أهمية مكانة الممثل في تقييم العمل، حيث يذكر كرايسا: "لقد وجدت ضالتي في تناول تشيخوف من خلال التعاون مع الممثلين، وثقة انتحارية بإمكانات فن الممثلين"، وذلك أمر قد شرحه فيما بعد (١٩). كل ذلك كان نتيجة طبيعية لإيمانه بأنه لا وجود لمسرحية إلا إذا أداها أناس أحياء. فبمجرد أن تم الاختيار الأول في البروفات؛ تظهر سلسلة لا يمكن التنبؤ بنهايتها من الاحتمالات. ومع ذلك فإن الاختيار المفرد المميز الذي ينتج من عدد لا نهائي من الاحتمالات، يعد شيئًا حتميًا عند الشروع في الإخراج، مثل حتمية اكتمال السطر الحواري عند المؤلف.

كذلك أدرك كرايسا أن المخرج لا بد أن يفهم عالم الكاتب المسرحي بخبراته الخاصة، والتي سوف تتوهج بدورها بفعل هذا العالم، وفى اعتماد على ماضيه الشخصي، استطاع كرايسا أن يوضح للجميع عناصر دراما الفارس. فمسرحيات تشيخوف لم تكن كوميدية؛ بل كانت قمة الكوميديا الإنسانية، واختار الفكرة التي لاحظها جوركي لكي يؤكدها، وهى "البرود والقسوة".

هل من الممكن للمرء أن يقر بالرأى الوحيد السطحي غير السديد، والـذي مفاده أن تشيخوف كئيب، قاسٍ، ويتعامل مع شخصياته بلا رحمة؟ هـل يحـبهم حقًا؟ هل يحب أي شيء عدا حقيقته عنهم؟ [...] وهل هو يتسم بالصلاح الفـائق أو المطلق – مثـل كثير من القيم المطلقة الأخـرى – أكثر منه شخـصًا ضعيفًا لا إنسانيًا(٢٠).

كان تشيخوف معنيًا – شأنه في ذلك شأن إبسن– بفضح حالة الهروب مـن الواقع، وهو تكتيك منفصل عن الزمان والمكان، مما جعل كرايـسا يـؤمن بـأن مسرحيات تشيخوف يمكن أن تقف بسهولة كمرآة للحاضر.

إن عرض مسرحية الشقيقات الثلاث هو ما صنع سمعة كرايـسا بوصـفه أعظم باحث بنصوص أعمال تشيخوف، وتحول العرض ليصبح أنجح تفسير مـنقح لعصره. رأى كرايسا أنه لم تكن هناك أية وحدة بين الشقيقات، ولكن "ثمة علاقـة متماسكة – نوعًا – صنعها التنافر الإنساني الممكن تفهمه". هذا مـا حـدد اتجـاه العرض الأول: فنجد إيرينا مستغرقة في تفكير حالم، واثقة بنفسها، كما لو كانت قد اكتشفت لتوها شيئًا بالغ الأهمية، تمشى مرحة إلى الأمام، تنظر خارج النوافذ. أمـا ماشا فنراها تنظر إليها شذرًا، وتذهب لتجلس على الأريكة خلف الطاولة. تقرأ بلا إحساس. إيرينا تصل إلى الكرسي، تستلقي على ظهره محركـة رأسـها بـبطء: "الطقس اليوم بالغ الجمال.. حقًا بالغ الجمال". أما أوليجا فتتابعهـا بنـصف عـين وتوبخها على سعادتها غير المبررة: "منذ عام مات الوالد.. مات في يوم مـيلادك نفسه ٥ مايو" .. وتتابع باقي أحداث المسرحية منطلقة من هذا الافتقار الجـوهري إلى الانسجام بين الشخصيات. ولكن الإخراج قد خلق توافقًا عميقًـا قـادرًا علـى احتواء هذا التنافر الرهيب، وذلك يتفق مع تعريف الفعل الدرامي الذي قدمه زميـل كرايسا، وهو جيندريش هونزل Jindrich Honzl، حيث يقول: "الفعل – الذي هـو الجوهر الحقيقي للفن الدرامي– يدمج الكلمة بالممثل بالملابس بالديكور بالموسيقى، ولذلك نحن ندركهم متصلين بمجرى واحد ينقلهم ويشملهم جميعًا (٢١).

التعدد الغريب للأصوات كان متطابقًا في المجموع، وبدت الحركة المسرحية نوعًا من الواقعية المتسامية بلمسات انطباعية ورتوش تجريدية. ظهـرت بعـض التناقضات، حتى وإن كانت بارزة، لكنها متماسكة وليست مفككة. في واحدة مـن البروفـات التي تسبق العرض، اشتكى بعض الزملاء النـابهين أنـه بـدلاً مـن الوضوح الذي توقعوه من تشيخوف، فإنهم رأوا تشويشًا ناتجًا من حديقة الحيوانات، حيث الحيوانات المفترسة تهاجم بعضها بعضًا، كان كرايسا غالبًا ما سيلام لإقصائه نزعة الحنين إلى الوطن والكاريزما العاطفية، لكنه لم يخزِ قط الشخصيات (٢٢).

وللمرة الثانية أحيا جوزيف سفـوبودا فكرة السينوجرافيا: فوق خشبة عريضة عميقة، قطع ديكور في أعلى جانبي المسرح ما بين الكالوسين، تنسحب في رسـم منظوري يتناهى إلى جدار خلفي رمادي يغرق في الظلمة (ولقد آمن سفـوبودا أن اللون الرمادي كونه هو اللون التشيخوفي، فهذا أمر رائع). أُختيـر الأثـاث مـن الأنتيكات الرقيقة؛ ففي الفصلين الأول والثاني ثريا كريستالية فوق طاولـة طعـام مستديرة ضخمة أعلى يمين المسرح، وفي الفصل الثالث شاشـات متوازيـة. أمـا الفصل الأخير فنجد فرعين مائلين على الخشبة المجردة، مع أرجوحة على الجبـال أسفل يمين المسرح. "هذه هي الواقعيـة، مجـردة، بـدون الأمـاكن التـي تفقـد خصوصيتها. تهاجر الألوان من الذاكرة، كثير من اللون الأخـضر فـي الفـصل الأول، فالملابس الرسمية للضباط ذات لـون أخـضر لامـع: وإيرينـا، الأخـت الصغرى، ترتدي البني وما هو مائل إلى البنى في الفصل الأخير" (٢٣).

لم يستخدم الصوت لتهيئة الجو، ولكن "لتحديد الانتبـاه وجذبـه إلـى حـدة التوتر". في الفصل الأخير، نغمات كمان، أغنية للقيثارة، صوت إطلاق الرصاص من بعيد، والموسيقى العسكرية اندمجت كلها فـي رقـصة مروعـة. "الآن تعبـر الشخصيات خشبة المسرح، والموت مقيم بينهم.

وفي أثناء تلاشي الضوضاء نشاهد الرجال الذين يمشون بطريقة عـسكرية ترفرف قلوبهم للعودة إلى بيوتهم وملازمتها. الجمال هناك مطابق تمامـا للتـأثير الذي قصده تشيخوف(٢٤).

(٢٧) سينوغرافيا جوزيف سفبودا للشقيقات الثلاث من إخراج أوتومار كرايسا. براغ ١٩٦٥.
كرايسا في دور دكتور تشيبوتيكين يجلس بجوار الأرجوحة.

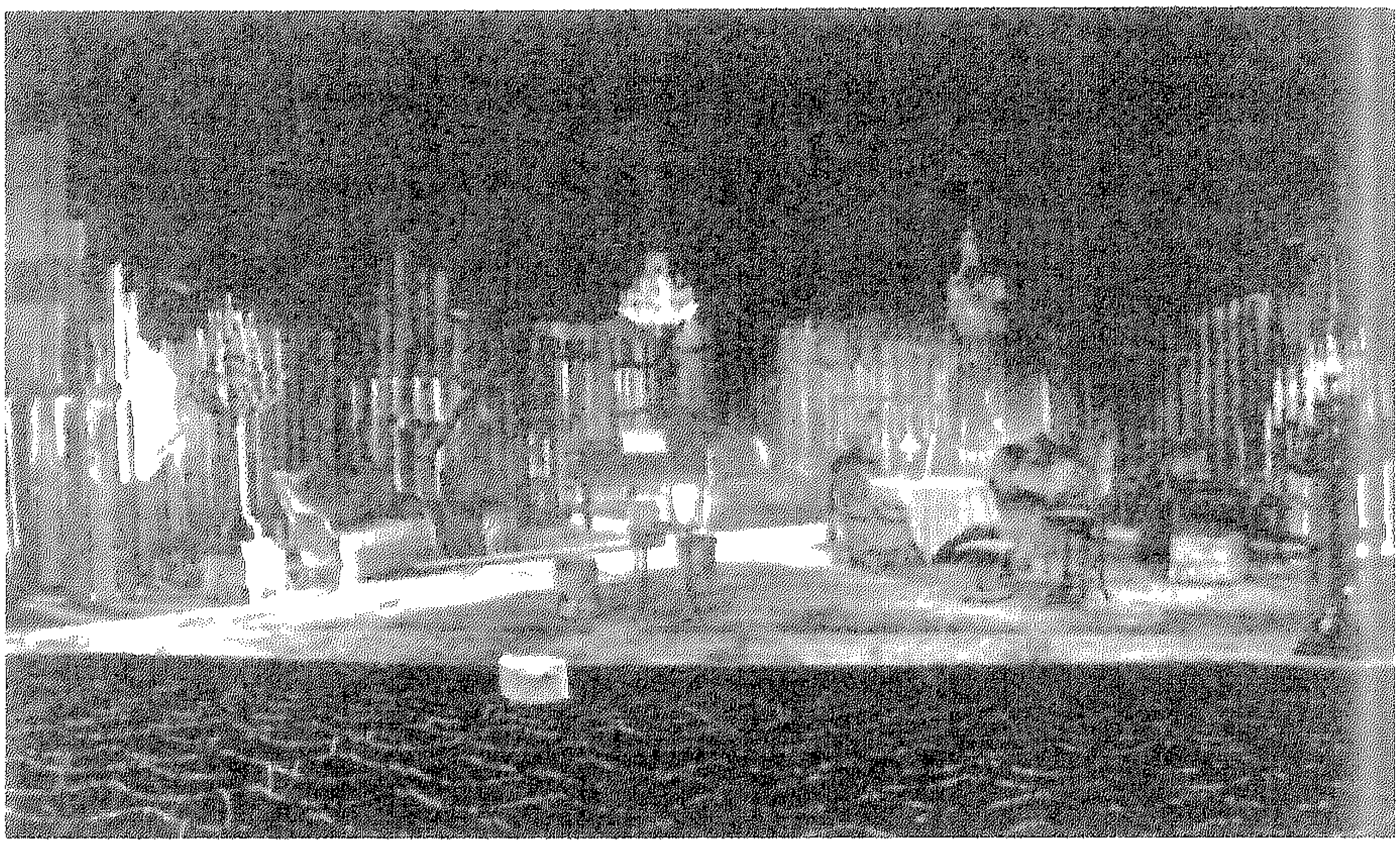
في النهاية تمامًا طاف تشيبوتكين – الذي جسد دوره كرايسا بنفسه – فـوق رءوس الجماهير بالأرجوحة. وفوق خشبة مسرح فارغة، خالية من كـل وجـه، ومضاءة، دارت إيرينا وماشا كما لو كانتا طائرين جريحين، يطيران فـي جهـات متقابلة، غير مُصغِين إلى كلام أولجا. لقد كانت نهاية قاسية ومأساوية، وهى النهاية المحتومة لبناء تدريجي من التفاصيل. وبتجرد تشيخوف من الأكليشيه العـاطفي– وذلك صيد تم التنكر له بوصفه راصدًا لتفسخ نهاية القرن التاسع عشر– لقد أخرج كرايسا من النص كل ما هو خشن وحاد وصارخ في تشيخوف.

ظل عرض مسرحية الشقيقات الثلاث لكرايسا باقيًا في ريبرتوار عـروض مسرح ديفالدو ذا برانو لستة أعوام، حتى تصفية المسرح، وعُرض في الخارج في اثنتي عشرة دولة مختلفة، محدثًا تأثيرًا عميقًا في مـضمار إعـادة التفكيـر فـي العروض التشيخوفية. في عام ١٩٧٠ أخرج كرايسا عرض إيـڤـانوف، عائدًا إلـى النص الأول لمسرح كورش. ولقد طور كرايسا شخصية هامشية، وهى شخـصية إجروشكا، ليصبح سيد احتفالات مخبولاً. تُفتتح المسرحية بدفعـة مـن إجروشـكا لزوج من الثريات جعلتهما يتأرجحان مثل البندول. كان كليه يعوى فـي لحظـات مختلفة، وجعل عواءه مثل لازمة غنائية، وهو الأمر الذي دعا أحد النقاد أن يقارنه ببينجىBenjy في رواية فوكنر Faulkner: "نور في أغسطس"[٢٥]. هذا العواء وُزِّعَ على شكل أوركسترا باستخدام البيانو مع نغمات راقـصة، والمـارش الجنـائزي للأوركسترا القروية، وثرثرة الرجل المتفرج وطقطقته، وذلك لخلق قطعة موسيقية منسجمة. كان الفراغ عند سفوبودا مطوقًا بسياج من الأوتـار الخـشبية المقطعـة بالفأس بشكل خشن وغير مدهون بطلاء، وزُود بتنجيد الـبلش الأخـضر. يجلـس إيـڤـانوف في ناحية الجمهور، في حين يعيش المجتمع على الجانب الآخر مـن السياج. خلال ذلك بقيت كل الشخصيات على المسرح، وهى وسيلة كان أول مـن استخدمها هو كرايسا في عرض لورينزاشيو في السنة السابقة لعـرض إيـڤـانوف. كانت هناك إضاءة بيضاء مسلطة على خشبة المسرح لقـراءة الجمـل، وإضـاءة خضراء للكلام الفرعي، حيث أحدث ذلك تأثيرًا مذكرًا بعمل سوناتا الشبح. حفـظ

البعد غير العادي الذي أعطاه التجاور- أو التناقض أو التراكب لمستويات عدة من الأفكار- حفظ الدراما من السير في نمط خطي، بل تطورت أحداثها في رحابة(٢٦).

لقد تمت دعوة كرايسا إلى بروكسل لإعادة عرض مسرحية النورس عام ١٩٦٦، ثم أعاد عرضها في مسرح ديفالدو ذا برانو عام ١٩٧٢، واستمر في إعادة بناء النص على نحو جذري كما فعل فيما سبق بعرض إيڤانوف. ولقد تبنى فكرة سرجي أيزنشتاين Sergey Eisenstein التي تعتمد المونتاج – أي تراكب المشاهد – طريقة لإشراك الجمهور في العمل. ولقد أدى الممثلون الفصل الرابع منذ البداية إلى النهاية بمقتطفات من الفصول السابقة، والتي أدخلت وأضيفت لتكون مونتاجًا قوامه عشرون جزءًا متساويًا. كان كل مقتطف من المقتطفات التسعة عشر الأولى مقسمًا إلى لحظتين متقابلتين؛ الأولى جزء من الفصل الرابع، ثم يقابل هذه اللحظة مشهد منقول من فصل سابق يؤدى تماما كما هو (٢٧). ولقد رُكِّب الكولاج المُمهد مع المونتاج: جلب سفوبودا كتلة مجتمعة من الأشياء المتباينة من أشجار البتولا، الأثاث، المرايا، وكل مخلفات الذاكرة التشيخوفية.

عندما أغلقت السلطات مسرح ديفالدو ذا بوانر، عين كرايسا في مسرح بلدى محلي مستقل غير ممتع، في مدينة ليبن خارج حدود براغ. وبعد فترة من الإدارة بعيدًا عن الإخراج، كسر حالة الصمت في عام ١٩٧٤ بعرض لمسرحية بلاتونوف. ولقد اختيرت هذه المسرحية لأسباب واضحة؛ وهو أنها تعاملت مع موت المثالية في مستنقع من العلامات المخادعة والأسس المهترئة. عمل معه اثنان فقط من الممثلين من فرقته القديمة، ودون إجراء بروڤات له ستة شهور كما اعتاد، طبق كرايسا في عرض بلاتونوف نفس أسلوب التكوين والإخراج الذي اعتاد استخدامه في مسرحية إيڤانوف. كان الممثلون فوق خشبة المسرح طوال الوقت، محاطين بسياج خشبي طويل، وكانت حجرة بلاتونوف ذات أرضية، وسرير، وخزانة للملابس. وكانت الشخصيات تقدم تباعًا كما لو كانوا يتناوبون في رقصة جماعية، ثم انفصلوا في مجموعات تبعًا لدرجة القرابة، أو تبعًا للحبكة الدرامية. كان الحدث مقسمًا إلى تتابعات منفصلة تقف متقابلة بعضها مع بعض.



(٢٨) السياج المغطى بلحاء الشجر، والمنظر الداخلي المغطى بنسيج البلش. سينوجرافيا سفوبودا لعرض إيفانوف، من إخراج كرايسا، ١٩٧٠.

كل شيء كان مغمورًا بضوء أخضر غير واقعي، فقط عندما يظهر النـاس يحل محله الضوء الأبيض الذي يمثل الواقــع. الكثيـر والكثيـر مـن التجـارب والذكريات كانت تصور ويجللها الضوء. الضوء الحـاد والخـشن لـــ دكتـور تشيخـوف الذى جعــل الإنسانية شيئًا ملموسًا، ولكنها في مجملها ليست أفـرادًا أو تَجرُّدًا من وهم، وليكن على نحو قاسٍ[٢٨].

في عام ١٩٧٦ استطاع كرايسا أن يتخلص من غموضه الإجباري؛ وذلـك بتعيينه مخرجًا بمسرح ديسيلدورف لمدة عامين. افتتح موسـمه الأول بمـسرحية بستان الكرز بديكور تشارك في تصميمه مع تيودور ريتـشر فورجـاش Theodor Richter Forgach. هذا التصميم فتح مقدمة المسرح (قوس البروسـينيوم)، وامتـد بخشبة المسرح الكبيرة بطبيعتها إلــى الجدار الخلفي حتى أصبح عمقها ٣٦ مترًا، ثم اتجه رأسيًا، ثم عاد إلى الجمهور، بما يوحى بثيمات الوصول والإقامة والرحيل. وهذا ما خلق صورة عن الحياة في شكلين أولهما: كموطن عالمي. وثانيهما: محطة قطار بها مسافرون يتنقلون بين المحطات. ولقد علق فوق الجميع ستار من الأبيض الزاهي، رديء الذوق بشكل متعمد، ليحل محل البستان وأغطية الجـوخ التقليديـة لديكور الأوبريت. لم يكن هناك ثمة جدران. كل حجرة كانت تُعرف من محتوياتها المفعمة بالبشاعة، حتى ولو كانت أثاثات فخمة، ولكن الحـدث وحـده أو حركـة الشخصيات هي التي سمحت للجمهور بتعـرُّف وظيفة الأثاث. فبجلوسهم أو إضـجاعهم بين السرائر والوسائد (فنادرًا ما كانوا يقفون) كانـت الشخـصيات تُبتلـع داخـل الأشياء[٢٩]. بين أحداث الفصلين الثاني والثالث سقط ستار ليغطي الأثاث ويـشكل كفنًا يقبع فوق مقابر غريبة الشكل، ولذلك بدأ تروفيموف يتكلم وكأنه في الجبّانـة. وحين قالت رانيفـسكايا أنها تتوقع انهيار السطح، ما لبث أن سقط فوقها، وفى نهاية المسرحية حينما دُفعت المناضد والطاولات ومنـضدة الكتـب والكراسـي جانبًـا وطُرحت بعيدًا، أصبح المسرح عبارة عن حجرة "سقط متاع الماضي".

كان كرايسا يزود الممثلين بلمحات من الحياة العادية المركـزة لتـشيخوف: فمواقف تشيخوف اليومية العادية تشاهَد في غرابتهم، وتميزهم، وتفـردهم. كـان العالم عند تشيخوف غير مستقر، عالمًا غير متوهج في الغالب. لقـد كـان يكتـب بمبضع جراح.

يجب على المرء أن يدقق بعناية في النص بأشعة إكس... كل عبـارة مـا هي إلا مفتاح لشيء آخر، وتشي بأن شيئًا آخر يتم من خلف الشخصيات، حتـى وهم لا يفعلون شيئًا سوى اللغو. فالكلمة الواحدة أو الهتاف المردد من الممكـن أن يكون له تشعبات رهيبة ... فالوقفات التشيخوفية [لا تستقبل كمطاردة ذبابـة في حالة المالنخوليا ولكن] تعبر عن صدام أو حادث أو تضارب – خاصـة فـي الأنشطة اليومية للشخصيات، وفى رغباتهم واهتماماتهم (٣٠).

سار كرايسا على نهج التقنية التي أجرى تجاربـه عليهـا فـي مـسرحية النورس، حيث بدل بعض المحادثات أو كرر بعضها، مثل بعض الجمـل العنيفـة التي توضح أفكارًا بعينها (الرغبة في الرحيل، الموت، زواج فـاريا)، كلها كانـت مركزة في عقدة واحدة، كما لو كانت المسرحية مقالة نقدية لذاتها. بـدل كرايـسا بعض العناصر من مواضعها؛ ليوضح بشكل أفضل البنـاء الجمـاعي، وليعـزز الأفكار ويجعلها مركزة، ويقوى رنينها. في الفصل الثاني كان الدويتو بـين آنيـا وتروفيموف قد قطعه المشهد الذي يجمع بين جايف ورانيـفـسكايا ولوبـاخين. ومُلئت الوقفات بين العبارات في الفصلين الأول والثاني بأحداث مدوية. ففي الوقفة الأولى: كانت آنيا مستغرقة في التفكير، مصدومة باكتشافها للتعبيـر "سـقط فـي الحب"، بعد ذلك، حاولت أن تفهم سؤال تروفيموف: " ما الهـدف مـن حياتنـا؟" أصبحت الوقفات مفعمة بالمعنى، ولكنها قُدمت بشكل طبيعي كلحظات انعكاس.

فـي عـرض إنجبـورج إنجيلمـان Ingeborg Engelmann، كانـت رانيـفـسكايا بشرًا من دم ولحم، تعانى ألم نصف الرأس (حيث وضـعت رباطًـا ضاغطًا على رأسها في الفصل الثالث، ونجدها أيـضا شـبقة: حيـث احتـضنت

تروفيموف والتصقت به، وياشا تدلك لها فخذيها، وترغب في أن تكـــون مرغوبـــة لدى لوباخين – الذي جسد شخصيته ڤيرنـــز ســـنيتزر Werner Scnitzer– والـــذي أحبطت شهوانيته بفضل صراع طبقي. وحينما تبادلا القبل فـــي الفـــصل الثـــاني، سرعان ما انسحبا مرعوبين من هذه الحقيقة الجلية. كـــان كرايـــسا مـــن أوائـــل المخرجين – بعد ڤاختانجوف – الذين أظهروا الكوميديا الجروتـــسكية فـــي عـــالم تشيخوف، حيث رقص المدعوون في الحفلة والكراسي فـــوق رءوســـهم، وتـــسلق إبيخودوف خزانة الكتب ليُخيف فاريا المفتول العضلات، وجلس جايف المتنـــاهي الصغر فوق طفاية السجائر. بالقرب من ذلك كان ڤيرس مختفيًا تمامًا خلف الأثاث: كحشرة مترية، تمدد فوق أريكة بالغة الصغر إلى حد أن رجليه تدلتا فوق الحافـــة. كان الماضي الذي انتهى معه سخيفًا تمامًا، وما هو إلا من اختراع الـــسادة الـــذي انهار مثلهم بلا كرامة(٣١).

عندما حررت الثورة المخملية المسرح التـــشيكي، كـــان كرايـــسا يعتـــزم مواصلة تجريد تشيخوف من موطنه. فلقد أعاد عرض مسرحية بلاتونـــوف فـــي دسيلبدروف عام ١٩٧٧، وفى عام ١٩٨٠ ابتكر عرضًا لمسرحية الشقيقات الثلاث على مسرح أتيلييه دو لوڤان – لا – نوڤ. وهنا قد سلك مسلكًا مختلفًـــا، محـــاولاً خلق تركيب جدلي بين الطبيعة النفسية على طريقة ستانسلافسكي والمسرح الغنائي الإيقاعي ذى الحالات النفسية التي تصورها مايرهولـــد. قـــام بيـــاترلس بيكـــون ڤالين Beatrice Picon Vallin بادعاءات كثيرة حول إنجاز كرايسا، متضمنًا:

الفهم العشوائي (فلم يكن بالإمكان رؤية كل الأشياء، والمخرج يعلم ذلـــك)، والإجمالية (قادرة على جمع خطوط السرد المشتتة)، والتقاطعات المطلقة، سواء بوعي أو بغير وعى (تتوسل إلى قدرة الجمهور للمشاركة، بحيث يضع الجمهـــور على خشبة المسرح)، وهو الأمر الذي يتيح للجمهـــور اختـــراق أدق خـــصائص العملية الإبداعية، وكيفية صناعة العرض المسرحي (٣٢).

خلقت السينوجرافيا معرضًا يقوم فيه الفرسان ببعض الحركات الخاصة بخيولهم الخشبية، وهم يمثلون التجرد من العاطفة، مبرزين مدى السخف واللاإنسانية السائدة في الحياة اليومية. بدا ذلك – بشكل عشوائي ومتقطع – تجديفًا في شأن الجو العاطفي التقليدي غير الواضح. كان الجمهور في بلجيكا – حيث عُرضت مسرحيات النورس وبستان الكرز ببروكسل في العشرينيات من القرن العشرين– كان يرتد عن حالة المكاشفة وينبذها، مع أن بعض النقاد أشار إلى كون كرايسا يمثل أصالة تشيخوف، وقد ذهب المخرجون الفلمنكيون والولونيون(*) إلى عرض المسرحيات بوصفها ضربًا من البكائيات، وتسكعوا عبر العروض المتحفية ذات السمات المعروفة(٣٣) .

وعلى كل حال، فلقد أخرج كرايسا خمس مسرحيات لتشيخوف سبع عشرة مرة: ست منها في تشيكوسلوفاكيا، وإحدى عشرة مرة في منفاه المؤقت. وحينما عاد إلى المشهد الدولي بمسرحية بستان الكرز في عام ١٩٩١ (انظر الفصل السابع عشر) لم يكن لديه الجديد ليضيفه. فلقد تم استيعاب الدروس بشكل جيد. لكن هذه الدروس كانت غير قابلة للنسيان. أصبح مفهوم كرايسا أكثر عنفًا من أي شيء منذ عهد ڤاختانجوف، وذلك بمصاحبة سينوجرافيا سڤوبودا. فعمد إلى الهيستريا بدلا من الصور الملونة الصامتة، وإلى السوقية والعنف بدلا من الأناقة، وإلى اليأس القاتل بدلا من الحزن. وقد ألهمت رؤيته الغرب، وذلك في موسم المسرح العالمي ١٩٦٨، حيث قدمت إعادة تفسير جذرية لتشيخوف في كل من الغرب والاتحاد السوڤيتي.

(*) Walloon: المخرجون الذين يقطعون الأجزاء الجنوبية والجنوبية الشرقية من بلجيكا والمناطق الفرنسية المجاورة لها (المراجع).

بلقنة تشيخوف

بعد ذياع صيت "الليبرالية" الرومانية، أصبحت عروض تشيخوف غير مميزة، ولكنها قابلة للتمييز عن الصور المعتادة لصورة المسرح. ففي عرض مسرحية الشقيقات الثلاث في المسرح القومي في بوخارست، الذي أخرجه موني غيليرتر Mony Ghelerter، جُمعت ألمع الأسماء في مسرح رومانيا. وفاز كل من الممثلين والمخرج بجائزة الدولة، وأعيد عرض المسرحية، وتم التنقل بالعرض على مسارح أخرى بشكل منظم حتى عام ١٩٥٦. فلقد جسد العرض الأسلوب الروماني في تناول تشيخوف(٣٤). حتى قام لوسيان بينتلي Lucian Pintilie بتحدي هذا الأسلوب بعرض بستان الكرز على مسرح لوتشيا ستورزا بولندرا في بوخارست عام ١٩٦٥.

سلم بينتلى أن موطن تميزه كان في الكوميديا. ولذلك، فليس من الغريب أنه وجد المسرحية مفعمة بـ "كوميديا سحرية غريبة شديدة الخصوصية؛ حيث تخفي واقعيتها كوناً غير عادى، وواقعية جوهرية تتدفق عن واقعية ظاهرة". كان من الأوائل الذين ركزوا على الاتصال ببيكيت Beckett، وأوحى بأن هذه المسرحية تتناول "انعدام الضمير لدينا، وكل ما يترتب عليه". وقد أُعيدت تسميتها بـ "يا للأيام الجميلة". هي قصة صراع عنيف خال من الوحشية، صراع رعوي غير واع وغير مسئول، حكاية الموت بتعاطي المخدرات، تنغمس ليوبوف في الرمل، مبتسمة، تلمع عيناها بتأثير المورفين، فى حين نسمع موسيقى النجوم. كل الشخصيات كانت متعصبة مصابة بالهذيان، إلى جانب تروفيموف غير المعارض لـ روبسبيرى. "هو مثل آنيا، ورانيفسكايا. يطفو بين مملكتين متخيلتين متعادلتين، الماضي والمستقبل[...]، فهو لا ينهض حقيقة بأي فعل جديد"(٣٥). هذا التفسير كان مذهلاً أيضًا بالنسبة إلى وقته ومكانه، في خروجه عن نوافذ الطبيعية وجدرانها وإغراق الفراغ المفتوح بالضوء. وكان له تأثير قوي فى دارس الإخراج الصغير أندريه سربان Andrei Serban.

لم يتسنَ لـ بينتلى أن يتبع أسلوبه غير الاجتماعي خلال عهد سيوسيسكو Ceausescu، وتمت تجاربه اللاحقة خارج رومانيا، واستقر في النهاية في الولايات المتحدة. مَثَّل عرض النورس في برلين عام ١٩٦٩ للنقاد الألمان خروجًا متقنًا عن تقليدية ستانسلافسكي، وعودة إلى مايرهولد. كل من الجو والفراغ الإنساني نقّيَ ورُشّحَ من الخشبة شبه الفارغة، المكسوة برصيف رملي اللون، مثل اللوحة المستخدمة لزيادة إيضاح الصوت. الأشكال على هذا السطح المستوي اُختزلت إلى كائنات لم تعد قادرة على معاناة الالتواء في طبيعتهم. تحرّى بينتلى أيضا بدقة أكثر عن آلام الشخصيات، مُركزًا على الحسية المفرطة لدى نينا(٣٦). وفى أحد عروض مسرحية الشقيقات الثلاث – بعد انتشار تحليلات فرويد الجنسية – في باريس ١٩٧٨/١٩٧٩ عادت الحسية للظهور مرة أخرى. رأى بينتلى الشقيقات كثلاثة وجوه لامرأة واحدة: أم أسطورية، وطفلة، والثالثة أنثى شبقة، لذلك جمعهن بشكل متقارب طوال العرض. كانت إيرينا تبدو كمن لم تبلغ سن الرشد قط، في حين تتباهى ماشا بشكل همجي بنزعاتها الشهوانية في الفصلين الأخيرين(٣٧).

في أواخر السبعينيات، كان المجهود المتعمد لإعادة تحديث تشيخوف ظاهرًا على معظم مسارح أوروبا السلافية. كان من الممكن استشعار تأثير يونسكو Ionesco، وبيكيت، وكل البولنديين ابتداء من ڤيسبيانسكي Wyspianski إلى مروجيك Mrozek. كان النموذج الستانسلافسكي قد قضى نحبه، خاصة في يوغسلافيا، وهى بلدة طالما قاومت سيطرة الاتحاد السوڤيتي في العالم الشيوعي. في بداية ١٩٦٠، رأى المخرج ميلنكو سربان Milenko Serban أنه سواء عاد المرء إلى ما بعد انطباعية ڤويلارد Vuillard أو إلى الديكور الرمزي، "فعليه أن يتخلى عن المنظر المرسوم" (٣٨).

ربما كان عرض [الشقيقات الثلاث] على المسرح المجرى في سابوتيتسا عام ١٩٧٧، هو الأكثر نجاحًا؛ لأنه الأكثر جدة في تكرار الزيارات. لقد ولج الجمهور إلى مشهد تجتمع فيه مفردات الصفاء والهدوء: أولجا تضجع جنبا إلى جنب مع

ماشا. بعد ذلك، تلبس عباءة سوداء طويلة وشعرها مصفف بشكل مبالغ فيه، تقرأ وتُصفر. إيرينا قُدِّمَت بمظلة بيضاء بجانب حيوية طفولية. أما توزينباخ فهو متكاسل غفا فوق أرجوحة، وتشيبوتيكين يغط في نومه وهو ممسك بصحيفته، وفيرابونت غفا تحت شجيرة ملاصقة لكعكة عيد الشفيع، ونجد سولينى بنطاله مُشَمَّر، يحدث جلبة ومعه صنارة لصيد الأسماك. ثمة رعشة عصبية جرت عبر هذا السلام الشامل تبين محنة الوحدة المدمرة.

الفراغ المطوق بالعصي الذي صممه زولتان كولونت Zsoltan Kolonte خلق إحساسًا بالهمس، وكذلك بالتلاصق، الذي أوجب تعثر الجمهور بين الممثلين ليجدوا مقاعدهم.. ومما صعب الأمر عليهم وعلى الشخصيات؛ أن الأرضية كانت ذات طابع خاص: "طبقتين أو ثلاث من الفوم ذات سمك غير مستو، والأرضية مثل بركة من الطين المستنقعي تدل على فقد التعادل الداخلي. لقد عمد المخرج جيرج هاراج Gyorgy Harag إلى استحالة المشي أو الوقوف ليبرز المعاناة في مستويات عدة. كانت الشقيقات يقفن على أرضية بيتهن، ويعلمن طريقهن، ولكن.. أحيانًا ما يفقدن خطواتهن الروحية. تعثر توزينباخ بطريقة خرقاء، قامت ناتاشا بدخول وخروج ناجحين أكثر من مرة، ودائمًا ما يصحبها حاشية من الخدم. أما تشيبوتيكين الخامل بطبعه فإنه لا يمشي إلا وهو مخمور، ثم زحف إلى الخارج. قام كوليجين بحركات جمبازية، لكنه سقط. ظل سولينى جامدًا. ولم يكن هناك ثمة لوحة نهائية للكآبة، لأن الشقيقات الثلاث تحدثن في وقت واحد، وفي أصوات مختلفة بدأت تزداد في ضوضائها لحظة أن بدأت الموسيقى العسكرية تصل إلى الكريشندو – إلى التصعيد (٣٩).

يقظة الغرب

على عكس التطعيم الإجباري بالدراما الروسية في الشرق، فإن مسرح ألمانيا الغربية قد أقحم نفسه في كل شيء إلا تشيخوف. فبين عامي ١٩٤٧ و١٩٧٥ لم يعرض له إلا ستة عشر عرضًا في الجمهورية الفيدرالية [٤٠]، وعندما ينظر المرء في هذه المسارح المحلية الضخمة العدد، والمدعومة بثراء، يجد أن هذه الندرة هي كل ما يمكن الوقوف عليه. بدأت زيادة ملحوظة في الستينيات خلال نقاش حول طرائق العرض. وفى منتصف السبعينيات كانت إعادة اكتشاف تشيخوف قد أصبحت صناعة مثمرة.

في عام ١٩٤٩، وللمرة الأولى خلال ثلاثة عقود، رفرف نورس ألماني: أخرج العرض جوستاف جروندجنز Gustaf Grundgens على مسرح ديسيلدورف الحكومى، وقام هو نفسه بأداء شخصية تريجورين، ففتح الباب لعروض أخرى في برلين وڤيينا. من ناحية أخرى، شغل الجمهور باستعادة الانتعاش الاقتصادي، وكان قلقًا حيال قضايا الاستقرار والأمن، فأولى القليل من الاهتمام للأسى العالمي – الناجم عن المقارنة بين الصورة الواقعية والصورة المثالية – والبلادة التي واصلت تصنيف هذه التفسيرات، فتم الانصراف عن الأجواء المعهودة والانحطاط والرمزية، باعتبارها صفات غير مناسبة ترجع إلى العهد الهمجي. وكان جوهر النقد "نحن نضحك من مشكلات هذا العالم البائد برغم كامل تقديرنا للشِّعر". معظم التحليلات النقدية بألمانيا الغربية لتشيخوف واصلت الحديث عن تشاؤمه ولا مبالاته. ولقد أوضح بيتر سوندى Peter szondi هذا الرؤية الملحمية عند تشيخوف في عمل له بعنوان: نظرية الدراما الحديثة ١٩٥٦، والتي نسبها بحذر إلى أصول سلافية.

ربما تعود هذه الملحمية الشمولية الروسية ونوعية البلاغة المصاحبة إلى اللغة نفسها. فالعزلة هنا ليست هي البلادة. والتي سيعانيها الإنسان الغربي فقط عن المشاركة في عزلة الآخرين، بما يعنى تضمين العزلة الفردية داخل العزلة

الجمعية المتنامية، وهو الأمر الذي يبدو من السمات الروسية الأصيلة: الإنسان واللغة [٤١].

هذه الفكرة ليس من شأنها مساندة صبغ تشيخوف بالصيغ الطبيعية في إطار الثقافة الألمانية.

أيضا مما أبطأ المخرجين عن نصوص تشيخوف هو المستوى المتدني للترجمات المتاحة، والتي كانت إما " أدبية" وغير مناسبة للمسرح، وإما غير مقبولة بشكل كافٍ لنشرها. فالنسخة الأكثر انتشارًا لمسرحيات تشيخوف في فترة ما بعد الحرب مباشرة كانت نسخة سيجموند ڤون راديكي Sigismund von Radecki، وهى نسخة رخيصة الثمن نُشرت في شتوتجارت ١٩٦٠، وهى زاخرة بالأخطاء والتأثر بالروسية، من حيث البناء الذي تعوزه الرقة والعبارات غير القابلة للفهم. فلقد تعطل انتشار تشيخوف على المسرح الألماني لحين ظهور ترجمات جديدة مُحسنة[٤٢].

بينما كان المخرجون الألمان لا يزالون ينفثون تنهداتهم السيكوسوماتية(*) العتيقة، لاح الإلهام الجديد من ميلانو وبراغ ولندن وستوكهلم، كما كان مسرح العبث المنافى للعقل – كما يسمى- رافدًا آخر مهمًّا محفزًا: فبين عامي ١٩٥٣ و١٩٥٧ ظهرت أول عروض ألمانية لمسرحيات (في انتظار جودو) و(نهاية اللعبة)، ومسرحيات يونسكو، واعترف عندئذ بتشيخوف بوصفه بشيرًا. وكانت هناك عناصر قذفت بتشيخوف فجأة إلى مجرى الأحداث الدرامية الرئيسية، ومنها: الخط الواصل بين الكوميديا والتراجيديا، وعجز الشخصيات عن التصرف وهروبهم إلى عالم الأحلام والأوهام، وفشلهم في "التواصل"، وعزلتهم، وتهاوى الطبقة الاجتماعية البرجوازية الضيقة الأفق، واختزال اللغة إلى مجرد عبارات

(*) السيكوسوماتى: جسدى نفسى، متعلق بـ (أو ناشئ عن) التفاعل بين الظواهر الجسدية والظواهر النفسية، والشخص السيكوسوماتى هو شخص يتكشف عن أعراض جسدية، أو جسدية وعقلية ناشئة عن اعتلال عقلى أو اضطراب عاطفى (المراجع).

جوفاء وأكليشيهات مبتذلة، والانتظار بوصفه أحد أعراض الموت والفناء. وتوصلت الشكوك الغربية الألمانية بشأن واقعة ستانسلافسكى النفسية إلى أن أساليبه كانت معاكسة تمامًا لتشيخوف. "فهناك نصف قرن يفصل بين النورس وجودو لبيكيت، لكن ثمة خطًا مستقيمًا يسرى من العدمية السلافية إلى انتظار جودو"، وذلك حسبما رأى أحد الصحفيين (٤٢).

وصلت الهجمة ضد التقاليد الإيهامية وتقاليد خلق أجواء معينة إلى ذروتها عام ١٩٦٥ مع عرض الشقيقات الثلاث من إخراج رودولف نولته Rudolf Noelte على مسرح هابل شتوتجارت هيبل، تلك الهجمة التي أخذت تكتسب قوة وطاقة مع الوقت، فقد افترض نولته أن المسرحية تتكون من مجموعة كتل معينة تهيمن عليها الحوارات الفردية، فأخذ يبتر اللحظات الوجدانية، بما في ذلك مشهد دندنة ماشا، وهيستريا الفصل الثالث المعهودة، وجعل المسرحية تسيرعلى وحدة ترتيب مسرحي رحب ليمحو بذلك الحميمية مع تغيرات المشهد، وحلت العدمية المأساوية الجافة العنيدة التي لا تحتمل محل المؤثرات المعهودة للشكلية والكآبة والمشاعر المبهمة. وكان ذلك تشيخوف الذي شُذِبَ ليصبح مثل بيكيت، ولم تكن ثمة فرصة كبيرة لعرض الحالة المزاجية. والأهم أن نولته قد خلق جدلية حقيقية بين الشخصيات، مُظهرًا السمات والتوجهات التي تم تجاهلها.

ظهرت آثار تنقيح نولته للنص أكثر ما ظهرت في الفصل الأخير: فبعد أن انطلق توزينباخ للمنازلة دخلت إيرينا المنزل، وظل المسرح الرحيب خاويًا لثوانٍ قليلة، وحيدًا بجماله العقيم، ثم برق ضوء أبيض قاسٍ فوق المنظر، ودقت ساعة حائط فجأة، وفي صمت استقبلت إيرينا أنباء مصرع البارون وهى جالسة على مقعد يواجه الجمهور. وأدارت رأسها قليلا من اليسار إلى اليمين، وفمها شاغر مثل قناع التراجيديا، وبعد ذلك أحنت رأسها وأخذت تبكى في نحيب قائلة: "لقد علمت ذلك". وجاء رنين سطر أولجا الأخير "إن الموسيقى لمرحة جدًا... سيمر الوقت وسوف نغادر إلى الأبد، سوف نُنسى.... ولكن، سوف تنقلب معاناتنا إلى بهجة

وفرح بالنسبة إلى من سيعيشون بعدنا ". ألقى ذلك بشيء من الثقل والضجر بنغمة تخلو من الأمل. وجلست الشقيقات على مسافات متباعدة، فى حين يقرأ شبيبوتيكين فى أعلى المسرح والأوراق تُصدر حفيفها. ويعلن هننج ريشبيتر Henning Rischbieter بمجلة تياتر هوتا: " لكن تشيخوف هذا الذي ولد في الوقت الحاضر أكثر حزمًا وإثارة من أي شيء شاهدناه حتى الآن على خشبة المسرح الألماني... وتلك مرحلة جديدة في فهمنا لدراما تشيخوف" (٤٤) .

اندلعت على الفور المناظرات الجدلية الناضجة. وكانت حجتها عرض النورس من تصميم وإخراج ويلى شميت Willi Schmidt لمسرح الجيب عام ١٩٦٦، ذلك العرض الذي تم في بستان أخضر براق حديث الطراز، شفاف من الداخل بحيث يُذّكِر المرء بحوض الأسماك. وطالب شميت في مقالة له في مجلة تياتر هوتا (٤٥)، مثله مثل كرايسا Krejca، بوجود توجه محايد نحو البناء النفسي المعقد للشخصيات، يوازى نظرة تشيخوف الباردة التحليلية. وقال بأن تشيخوف يجب عرضه بإبراز عنصر واحد رئيسي ، ولا نحاكم أبطاله، وتتحول لحظات الصمت إلى مجرد لحظات إيضاح. وليست هناك مُحفزات لحالة مزاجية بعينها. هذه التغيرات سوف تجعل تشيخوف حديثًا وأسهل في عرضه مقارنة بما كان عام ١٩٠٠. تشيخوف هذا كان متشككًا نموذجيًا، وليس متنبئًا واثقًا بالثورة.

كان رد فعل جمهور ميونيخ أن وجد تشيخوف المختزل الذي صوره شميت مملا مبتذلا وعتيقًا، وقد ضحك الجمهور في المشهد الصامت الأخير لتريبليف لأنه استمر أطول من المعتاد. ويشرح الناقد سجفريد مالينجر Siegfried Melchinger أنه حتى لو كان الملل هو موضوع تشيخوف، فإن الألمان لا يصبرون عليه. ويذكر مالينجر في أسى: "إن إرث الواقعية بوصفها أسلوب أداء لم يواجه التدمير والإفساد في أي بلد به مسرح مثلما واجهه في ألمانيا".

لقد أصبح المسرح في ألمانيا لعبة صدمات، وهو كذلك في كل مكان، لكن لـيس بشكل حصرى، ففي الأماكن الأخرى يتعلمون ويطبقون ويقبلون تقنيات أخـرى غيـر الصدمة، مثل الفوارق الدقيقة، الحساسية، اللغة غير المنطوقة، التركيز(٤٦).

ظلت تكتيكات الصدمة أسلوبًا معياريًا لتحديث تشيخوف، وبخاصة في بستان الكرز لبيتر زاديك Peter Zadek على مسرح شتوتجارت الرسـمي عـام ١٩٦٨، فطوال أواخر الستينيات وفى السبعينيات نظر إلى زاديك على أنه المفـسد، كمـا يقول إيفان ناجيل Ivan Nagel، فهو يسخر من كل شيء في المجتمع يعـد مقدسـا، ويحتفي بكل شيء يعتبره الرأي العام لا أخلاقيًا. لقـد كـان زاديـك "فوضـويًا" و"شهوانيًا" عند ذبحه للمقدسات، وأوجز مخرج منافس له وهو بيتر سـتاين Stein أساليب زاديك تلك بأنها " شكسبير بدون سروال".

كانت بستان الكرز أشهر مسرحيات تشيخوف فـي ألمانيـا والنمـسا بعـد الحرب، وكان أفضلها عرض بيتر شاروف في ڤيينا عام ١٩٦٥، وهو أول عرض في العالم المتحدث بالألمانية يقدم عناصر كوميدية. وكان بستان زاديك بمثابة إعداد عن عرض تليفزيوني سابق عام ١٩٦٦، أعد الديكور ولفريـد ميـنكس Wilfried Minks، وضمت العناصر الأساسية للديكور المسرحي جدارًا على منصة منخفضة تتوازى مع الأضواء السفلية، بجانب شرفتين على اليمين واليسار. وتم التشديد إلى حد الهوس على المداخل والمخارج مع التحركات الطويلة المنحـدرة. وصـورت الضيعة على أنها غير منظمة وعادية، وعلى حالة شديدة من التـدني، ومـن وراء منضدة طويلة، يحتشد الأسياد والخدم ليتشاركوا في ملاعق الحساء وزجاجـات الشمبانيا التي وضعت دون ترتيب جيد. عرض زاديك أنـصار الثـورة القادمـة: فظهر تروفيموف (بيتر روجّيش Peter Roggisch) في دور المحـرض المرتقـب المهمل الثياب الفج الطباع يرتدى معطفًا واقيًا مـن المطـر ولـيس زى الطلبـة المُـوحد. وتبنت آنيا (ريتا ليسكا Rita Leska) شـعاراته بكـل حماسـة. وتـأتى الإشارة الوحيدة لمقاومة هذا الاعتقاد بالمستقبل من رانيفـسكايا (إديـث هيـردجين

(Edith Heerdegen) باتهامها تروفيموف بأنه لا يعرف شيئًا عن المعاناة العاطفيـــة. أما الشخصية الوحيدة مكتملة التصوير فكانت هانز مانكـــه Hans Mahnke الـــذي يتنقل بشكل آلي ويوشك أن يسقط. وفى النهاية أمكن للمخرج المخـــاطرة بإخفـــاء الرجل العجوز تمامًا، وهو منبطح في فتور على أريكة خلـــف المنـــضدة، رافعًـــا إصبعه المغطاة بقفاز أبيض في الهواء.

لقد عمدت الواقعية القليلة المقصودة في عرض زاديك إلى الرد على هجمـــة نولته "الثرية" على شخصيات تشيخوف. لكنه فشل في تخطـــي الـــشقيقات الـــثلاث لنولته في استكشاف النص. فالعرض في الغالب قد تجنب تمامًـــا أيـــة إســـهامات إبداعية للممثلين. ويرفض ڤولكر كاناريس Volker Canaris ذلك لأنـــه يـــرى أن اتجاه زاديك كان خطوة نحو الأمام من حيث رفض التهويل العـــاطفي والتكلـــف، وهى خطوة تقترب أكثر من شخصيات تشيخوف الشاعرية. ويـــرفض ســـيجفريد مالينجر ما عدّه تشويه زاديك لتراث مايرهولد، لكنه عندما كتـــب عـــن الـــشقيقات الثلاث لأوتومار كرايسا – حيث ظل النص القديم حافزًا لإنعاش رؤيـــة المخـــرج وتعزيزها – اضطر مالينجر إلى التسليم بأن مفهوم كون العـــرض "حقيقيًـــا" يعـــد أسطورة. وأصبح بيان كرايسا بشأن حرية المخرج، وقبول مالينجر لذلك، بمثابـــة الأساس النظري لسلسلة كاملة من العروض المسرحية الشديدة الغرابة، ظلت نزعة تشيخوف الإنسانية الشكلية هي أساسها المنطقي(٤٨).

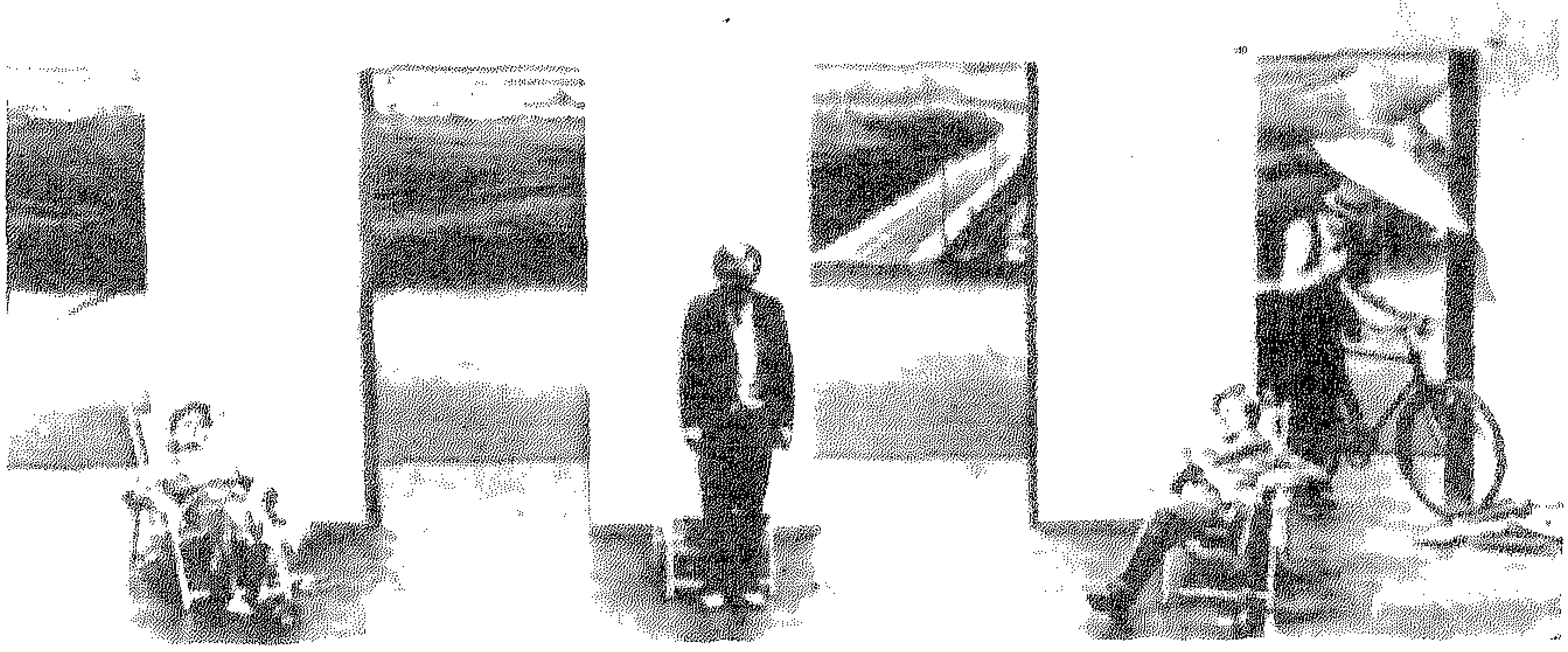
أثارت ذلك ترجمات بيتـــر أوربـــان Peter Urban لكـــل نشـــر تـــشيخوف ومسرحياته وخطاباته في خمسة عشر مجلدًا (١٩٧٣ – ١٩٨١). وتوازى مشروع أوربان مع مشروع تشيخوف أكسفورد لرونالد هينجلى Ronald Hingly ، ولكن مع فارق مهم، فقد حرص هينجلى على جعل تشيخوف يبدو إنجليزيًّا، فلم يدقق بـــشدة في تكراراته البلاغية، وبناء الجمل، ومثل هذه الأدوات الأسلوبية. وتجنب أوروبان العبارات السهلة، مبقيًا على العبارات الغريبة والبناءات والمفردات الطريفـــة فـــي الأصل. لكنه أخطأ من حيث الدقة، بما منح الـــدراماتورجيين والمخـــرجين مـــادة خصبة خامًا وافرة لإحداث تغيراتهم الخاصة.

من بين الإخراجات المناورة الجديدة، تجربة زاديك التالية في أعمال تشيخوف، وكانت النورس في بوتشوم عام ١٩٧٣، حيث نحى جانبا أية اهتمامات تاريخية أو سياسية أو فلسفية أو فكرية لصالح التركيز التام على الوجود النفسي والجسماني للممثل والحدث الأساسي، وحيث "يتصرف الناس أمام الناس بطبيعتهم"(٤٩)، وكان موسمه الأول في بوتشوم عبارة عن سلسلة كبيرة من الهجوم على الجمهور في ظل التفكيكات الشديدة لمسرحيات: الرجل القزم، ماذا الآن؟، تاجر البندقية. وعلى عكس ذلك بدا اختيار النورس هادئًا. وبالرغم من عرضها لمدة لا تتعدى نصف مدة عرض مسرحية الرجل القزم، فقد حصدت لزاديك أقصى استحسان من النقاد أنفسهم الذين سخروا من تجاربه المتهورة في الموسم السابق(٥٠). وضع المصمم جوتز لوبيلمان Gotz Loepelman سطحًا من الألواح السميكة المتقابلة المفصولة بسقالات من مواسير الصلب على الجزء الأكبر من حفرة الأوركسترا ومقدمة المسرح، وغُطِّيَ معظم الزاوية السفلية اليسرى بقماش الأشرعة البني. ووُضعت مواسير الصلب على الصفوف الأولى من مقاعد صالة المسرح لتحل محل خشبة مسرح تريبليف بين المشاهدين. وجاءت البحيرة، التي تصورها تشيخوف كخلفية، خلف الجمهور.

وأجلس الجمهور أعلى المسرح أمام لوحة رقيقة من فويل الألومينيوم. وكانت السمات الديكورية الأخرى تتضمن مرآتين لا تعكسان شيئًا، وعربتين من المشاهدين تواجه إحداهما الأخرى، في حين تمثل أرضية المسرح النقطة المحورية بينهما. وظلت الإضاءة براقة طوال الوقت لتخفت أو تميل إلى الصفرة من حين إلى آخر. وأعيد ترتيب المناضد والكراسي اللازمة للأحداث بلا بهرجة. قصد زاديك بذلك أن يؤكد أنّ هذا البناء المادي الذي أهمل أية سمات جمالية، هو الساحة الصحيحة لتصوير الواقع الحسي والذهني. فالوضوح والمباشرة كانا يذكران بأن البشر يمثلون أدوارًا لكائنات بشرية، وقد يبدو هذا تمسكًا تافهًا بالحقيقة بالنسبة إلى المسرح الحي، لكن اتضح مباشرة أن الحركة المسرحية في أسلوب إخراج زاديك لم تتعلق بالمثقفين الروس بنهاية القرن، أو بالمناظرات حول الفن ضد الواقع.

اهتم زاديك بحالات الحب المتداخلة، والتي لم تكتمل، فكانت الرغبة الشديدة في العيش والحب واضحة حتى لدى سورين لهانز مانكه، فبعد كل نوبة من السكتات شبه القاتلة، كان يتجلد معالجًا تهيجه بضبط النفس ليحيا مرة أخرى. وأثقل هيرمان لونس Hermann Launse – السقيم الطويل ذو الرأس الآخذ في الصلع والعدسات السميكة التي تعكس عينيه الكبيرتين الحزينتين – أثقل تريبليف بالمعوقات، فتحرك بسرعة، وتصلب متمتمًا بكلماته، وساكبًا إيماءاته. وقد قذف بكتاباته إلى حفرة الأوركسترا بعد زيارة نينا في الفصل الرابع. وانطلق ليلقى مصرعه في هدوء نادر. في الفصول الثلاثة الأولى مثلت نينا من أداء روزيل زيك Rosel Zeck بما يخالف التقاليد كفتاة قصيرة الشعر متأنقة بتكلف، وحادة الحركة كأنها فتى. وكان لذلك أثره الجيد في الفصل الأخير عندما جاءت لتودع تريبليف وشبابها وهي مبللة بالمطر. فلم تكن شاعرية ولا ضحية ضعيفة (وهذا هو التفسير المفضل في الغرب)، ولا مؤمنة واثقة بالمستقبل (وفق التفسير المفضل لدى الشرق)، بل أوحت في معرض انزلاقها إلى حالة ما بين الجنون والحنين إلى الماضي بحالة وجود انتقالي مفتوح لكل الاحتمالات – بما في ذلك احتمالية التحول إلى أركادينا التي لعبتها لولا ميتيل Lola Muthel، وهي شخصية شديدة التكلف والأنانية، ومزيج من المؤثرات الماكرة(٥١).

وصف ريشبايتر Rishchbieter أسلوب تشيخوف الألماني – الذي بدأه نولته عام ١٩٦٤ بعرض الشقيقات الثلاث – بأنه "أقصى اختزال جمالي شعوري للمسرحية إلى حالة اجتماعية متطرفة". ونجح منهج زاديك في أن يحل محل ذلك بتكثيف الأوجه الطريفة الغريبة للشخصيات، والنظر إلى المواقف من الخارج. وقام مانفريد كارج Manfred Karge وماتياس لانجوف Matthias Langhoff في عرضهما لبستان الكرز في بوتشوم عام ١٩٨١ بأقصى تجربة في المفارقات الجروتسكية، فقد تعلما ماديتهما من بريشت، ومارساها في عرضهما لمسرحية البطة البرية ببرلين الشرقية. وقد نظرا بوحشية إلى العالم البرجوازي في بيئتهما الجديدة لكونهما فنانين بين عالمين، فهما منفيان من جمهورية ألمانيا الديموقراطية، لكنهما لا يزالان في وطنهما في جمهورية ألمانيا الفيدرالية.



(٢٩) أنيليز ريمر في دور رانيفسكايا، برانكو ساماروفسكي في دور لوباخين، ميكائيل راسنل في دور جايف. المنظر الطبيعي غير الآهل بالفصل الثاني لبستان الكرز، إخراج مانفريد كارج وماتياس لانجوف. بوتشوم ١٩٨٠. وعلى اليمين، يصل ڤيرس راكبًا دراجة.

كونت الشخصيات جماعة اجتماعية تبدو من هذه الزاوية البعيدة سخيفة مضحكة. وحدَّث كارج ولانجوف ملابس العشرينيات، بحيث اندمج ملاك الأراضي في نهاية القرن مع المهنيين المرتشين في عهد سياسة لينين الاقتصادية الجديدة؛ وذلك لأن كارج ولانجوف كانا على دراية تامة بمسرحيات ماياكوفسكي وإيردمان الساخرة. وافتتحت المسرحية في شبه ظلام، في حين كانت دونياشا – الشقراء الشعر– تدخل من الباب الأوسط لتهندم ملابس لوباخين وياقته ورابطة عنقه. واستخدم ڤيرس آلة قهوة كهربية، أما جايف فلم يكن سوى إنسان لا يهتم إلا بالملابس الأنيقة، ولعب دوره ممثل أصغر سنًا بعقود من المفترض، ويُقذف تروفيموف – الذي ارتدى صندلا في قدميه العاريتين – إلى خشبة المسرح، ملوحًا بذراعيه (على نسق لوباخين)، ومبتسمًا على طول الخط. ولم تنغمس أيٌّ من الشخصيات في حالة مزاجية معينة. وكانت سطورهم مجرد عرض لنموذج اجتماعي، وفشلت الإيماءات في توضيح السطور. ولعل خطورة هذا الاتجاه الهزلي كانت تكمن في أن المشاعر أصبحت بلا معنى، حتى رد فعل فاريا الحاد الصاخب لهجرها.

في الفصل الثاني أجلست جميع الشخصيات على مقاعد مركبة أمام أربعة أبواب نحتت في جدار أبيض يُظهر منظرًا طبيعيًا فوتوغرافيًا عليه شريط سكة حديدية. وقام ڤيرس بلفهم مثل المومياوات بسجاجيد مضفرة، ويظهر من هذا المشهد أحد المارة الذي يشبه متسكعي جوركي وكأنه يوحي بعدم وجود رجال أفضل في الأفق، ولا مستقبل أفضل، ولا أمل يعوض ذلك. لقد استعاد المخرجون النهاية الأصلية لتشيخوف لهذا الفصل، حيث ظهر ڤيرس وشارولتا (اللذان ركبا الدراجة على خشبة المسرح) في فاصل قصير وُضع خارج عالم البرجوازية

الحقيرة. وكان ذلك اختزالا ينطوي على عدوانية للتوجهات الأيديولوجية لجمهورية ألمانيا الديموقراطية نحو الغرب.

كانت شخصية رانيفسكايا لأنيليز رومر Anneliese Romer الأكثر نضجًا بين هذه الشخصيات الفاترة الهمة، وقد ظهرت كسيدة لا تتوقف عن التدخين، وترتدي حذاء طويلا مزررًا، ومعطفًا من الفراء، صوتها أجش خشن، فهي مزيج من الشفقة الذاتية والتململ الدنيوى. لقد تحولت الحياة في باريس إلى جحيم، وماذا بعد؟ إنه لأمر سيئ جدًا، إن الحياة كانت جديرة بأن تعيشها. وعُرض الفصل الثالث كحفلة تنكرية في صالون يقع خلف أبواب زجاجية، حيث يتقيأ أحد المتنكرين على السلم، ويبصق ڤيرس في الشمانيا التي خُففت بمياه من (فازة) الزهور. وأخذت رانيفسكايا تمشى في خيلاء على خشبة المسرح وكأنها مديرة حلبة فى سيرك ترتدى بنطالاً أبيض، وحذاء طويلا عاليًا، ومعطفًا أسود بذيل وقبعة كبيرة وسوط، وظهر سعيها المستميت لأن تستبدل حبيبها المفقود وشهوانيتها غير المحكومة وانحلالها، بأن أجلستْ تروفيموف على حجرها وأخذت تقبله (فلماذا لا تغرى المعجب بابنتها؟)، ووضعت قناعها على وجهها حتى النهاية، رافضة أن تبدى حزنها.

وطغت سرعة الرحيل المحموم على الفصل الرابع، فتجد إيبخودوف الممتلئ بالحشو محبوسًا بشكل هزلي مضحك تحت مقعد ضخم، فى حين تثير ڤاريا صخب صوت مفاتيحها، وكذلك تثير مناشر لوباخين الضجيج بالخارج. ويقع الوداع بين جايف ورانيفسكايا في لحظة واحدة صامتة، تاركين ڤيرس وحيدًا. وربما كان التابع القديم هو كراب، وهو رجل في منتصف العمر انتهت حياته منذ زمن بعيد، وقد أدى جيرت فوس Gert Voss هذا الدور بشكل واقعي، وهو ممثل لا يكاد يصل إلى الأربعين من عمره يرتدى فوق رأسه الأصلع قبعة شبكية (٥٢).

انقسم معسكر النقاد، ربما كما كان متوقعًا، في ردود أفعالهم. فقد رأت هاينز كلونكر Hiens Klunker العرض على خشبة المسرح كلطمة "لكل الإرث التقليدي للإخراج"، قد فاقت نولته وستانسلافسكي بكثير. واعتبر بعض زملائها العرض حيويًا منعشًا من حيث عدم التزامه بالتبجيل، ومن حيث حيويته، فليس أبغض من الصور الغريبة في ألبوم أسرى. لكن العنوان الرئيسي في صحيفة داى زايت تحدث عن أنصار التراث: "إن كارج ولانجوف قد غيرا من بستان الكرز"؛ وذلك بأن وصفا هذا البستان وكأنه مهزلة صاخبة يقطنها طفيليون لا تدب فيهم الحياة إلا بفعل المشاعر الجنسية الفجة والشهوة. لقد شعرا - كارج ولانجوف - بالإهانة شخصيًا، لأننا - رواد المسرح - يجب أن نتوحد مع هذه "النماذج البالية المعبرة عن هؤلاء البشر الذين لم يعد لهم أهمية"(٥٣).

وصل الاختزال العبثي - لهذه العروض المناورة بكشفها الساخر عن الشخصيات البشعة الوجوه - إلى عرض روبيرتو كيوللى Roberto Ciulli لمسرحية النورس في ميلهايم (مسرح الروهر عام ١٩٨٤). لقد أعلن ستانسلافسكي أن مهمة المسرح هي المحاكاة، لكن كيوللى أعاد تعريف هذه المهمة بأنها مجازية، مثلما فعل كثير من مساعديه الألمان. وقد اختزل نصف النص، وجعل المسرحية مجرد سطور رمزية شكلية قليلة، واختزلت الشخصيات إلى مجرد عامل مشترك، ثم خُطِّطَت أدوارهم(٥٤) .

افتتُح العرض وسورين الأعمى يتحسس طريقه بعصاه إلى ستارة حمراء بالمسرح في تحرك يتفق مع الصور السريالية وليس الأزمات النفسية المعروفة دائمًا في العرض. ورمز ذلك إلى خطط تريبليف للمسرح الجديد وكابوسه أيضًا. وأجلس جوهان هلمان المتوتر الواسع العينين في إطار من المواسير الصلبة مثل طائر على غصن، في حين أن تريجورين (ڤولكر روس Volker Roos)، الذي سئم الملذات، يتبع نينا لينعق في يوهانز الصمت كطائر نورس جريح جرحًا مميتًا. وشُدت نينا (فيرونيكا باوير Veronika Bauer) التي ارتدت زيًا يصورها كمهرجة

بيضاء الوجه تحمل شمسية بأجراس رنانة، شُدت على عمود خشبي في أثناء المسرحية داخل المسرحية، ربما كإشباع لرغبة تريبليف.

وتشكلت اعتباطية الحياة بتصادفية الألعاب. لقد كان الفصل الثاني نزهة غريبة به نوبة من الكراسي الموسيقية. وفى الفصل الثالث يرقد سورين على سرير حديدي، ملوحًا بحرب بالوسائد مع الآخرين. وفى الفصل الرابع يسقط الثلج على خلفية سوداء، فى حين تجلس الشخصيات على جبل من حقائب السفر حول سرير فارغ لا يكادون يتحركون، وهم في حالة حلم، كصور إدفارد مونش Edvard Munch. وظهر سورين في صورة القدر الأعمى، فأخذ يرمى بقطع اللوتو في صندوق، ثم يطبق على حافة الصندوق. في النهاية يسقط تريبليف أمام الستارة والدم يسيل من وجنتيه ، ويسمح لأركادينا بإلقاء آخر سطورها: "لقد ذكرني ذلك بالزمن...".

لا عجب أن هذه التقلبات في الإخراج قد دفعت الأمور إلى الاتجاه المعاكس. وطوال الثمانينيات امتلأت خشبة المسرح الألماني بعروض براقة، مثل النورس لأوجستو فيرناندز Augusto Fernandes في هامبورج عام ١٩٨٢. كانت الصور البانورامية على خشبة المسرح تزدحم بالأشجار الثلاثية الأبعاد، والستار التي تلاطم النسيم، ثم الأحاديث الجانبية والمناجاة التي تلقى كأصوات مرافقة، بما جعل المسرحية تعج بالواقعية. وكانت الغزارة هي كلمة السر. كما لو كان المقصود محو صور تشيلى المجازية، فتم إبدال كل أبيات تشيخوف المنزوعة وصاحب كل الأحاديث عن الحب قبلات ساخنة شديدة. وطال الشجار بين تريبليف وأمه ليتضمن تكسير الأطباق، وتمزيق الثياب، وكسر صنارة الصيد في الفصل الأخير، وأخذ يحرق مخطوطاته إذ توجه نحو المشعل مئات المرات، كما لو كان هيدا جبلر الذاهبة الآيبة. وربما أثبتت هذه الصراحة المفرطة إفلاس إرث ستانسلافسكي لو لم يروج لها بيتر ستاين.

سيبدو عرض الشقيقات الثلاث لستاين في بدء الأمر، على مسرح برلين، بمثابة مسعى آخر للتفوق على موسكو في أساليبها نفسها. لكن انتشار الإضاءة والفراغ قد أثارا معنى أكثر وجودية. وقد أعادت مشاهد كارل إرنست هرمان إلى الأذهان سلسلة رسوم: فوقعت أحداث الفصلين الأوليين في حيز داخلي فسيح عبارة عن حجرة رسم كبيرة فارغة أُضيئت من شرفة ذات نوافذ، وسقط فيض الضوء في الفصل الأول على هذه الحجرة، فى حين غلّفها الظلام في الفصل الثاني، بما يشير إلى التحول من الأمل المشرق إلى جو الكآبة الكثيفة. كما استغل الفصل الثالث حيزًا فسيحًا جدًا، غالبًا ما كان ديوراميًا (كما لو كان يُنظَر إليه من خلال ثقب فى جدار غرفة مظلمة). قُدم هذا الفصل تحت الأفاريز، لكن خشبة المسرح أصبحت أكثر سطحية، وانخفض السقف. لقد اتضح جليًا مدى قهر الشقيقات وضيق حياتهن الحبيسة. وأخيرًا، وفي الفصل الرابع، انقاد هيرمان وراء ذوقه السيئ السمعة العاشق للضخامة، حيث فتحت خشبة المسرح على أقصى عمق (٤٥ مترًا)، وأقصى ارتفاع، مع وجود مزيد من الأشجار الثلاثية الأبعاد (لكن ليست هناك بساتين)، وأفق لا يكاد تبدو له نهاية. وأسهمت هذه السمات ذات الصبغة الطبيعية للرسالة الرمزية، إذ أضاف ستاين شخصية أندريه إلى لوحة الشقيقات وشبوتيكين، وذلك في أقصى أعلى المسرح، مشيرًا إلى ابنه الأصغر: ماذا؟ الجنود الراحلون؟ الثورة القادمة؟ المستقبل الخاوي؟

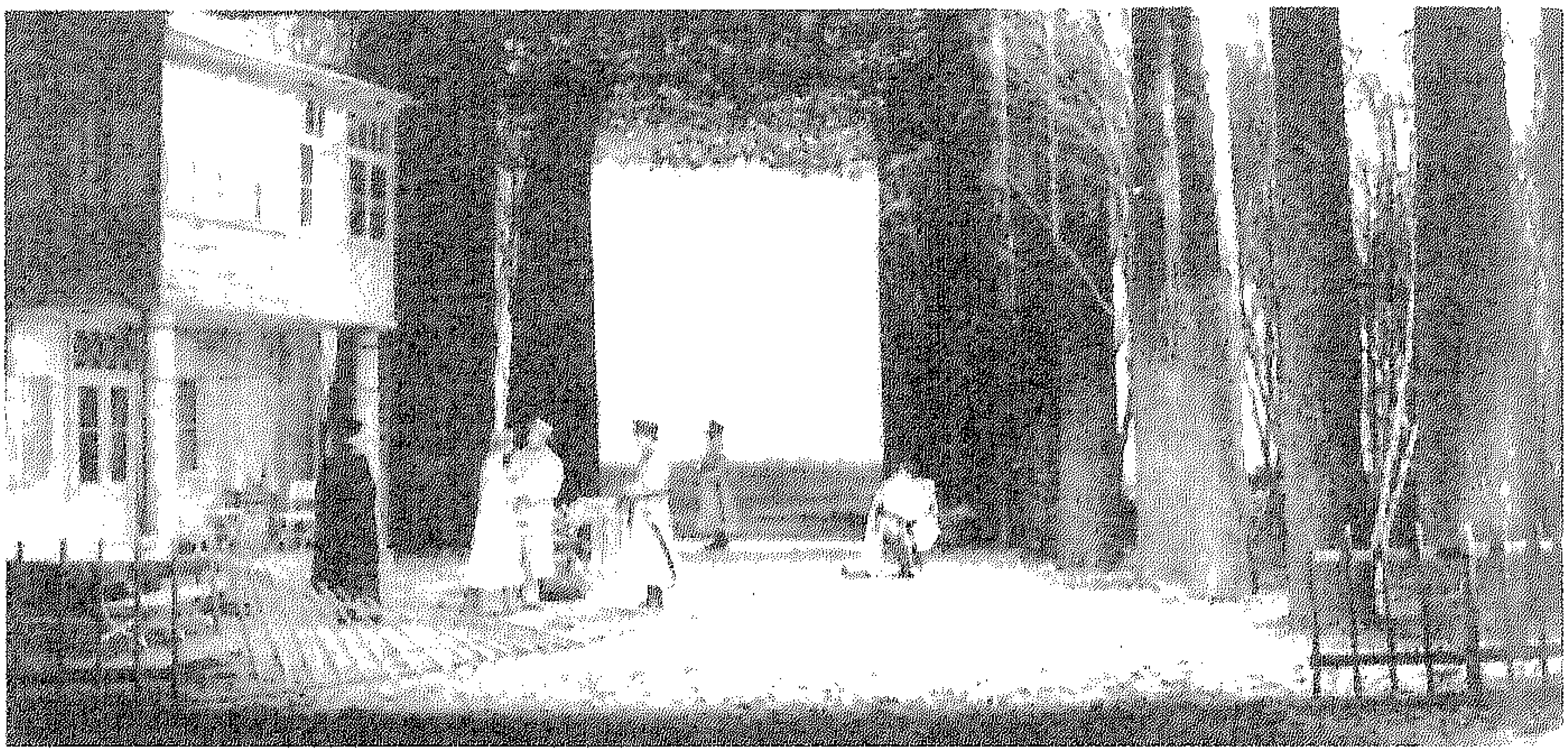
وكانت الوسيلة الإخراجية الدخيلة الوحيدة لستاين هي المقطوعة الموسيقية العرضية في ظل لحظات التأمل واليأس، ولم تكن قط فعالة بمثل استغلال الأصوات والصور التي قدمها تشيخوف في الفصل الأول، وعندما كان ضيوف الحفلة في حالة نشوة وجذل، إذ يستمعون إلى دندنات فيدوتيك، بدوا كما لو كانوا أطفالا كبارًا يستمعون إلى موسيقى الأكوان وقد سيطر عليهم الخلود الأبدي. وعندما صعدت السلالم إلى داخل المنزل المظلم الشخصيات المُقنَّعة لشروفيتد في الفصل الثاني، لتسقط ظلالهم المكبرة على الجدار، أصبحوا يشبهون "الأشياء الوحشية الغريبة" لموريس سيندك، فى حين تتذمر الشهوات والرغبات المكبوتة لتندلع النار في منزل طالما عانى الحرمان في ظل طغيان ناتاشا الأسرى وسقم الشقيقات.

(٣٠) ڤيرونيكا بوير في دور نينا مربوطة إلى الخازوق في المسرحية داخل المسرحية لتريبليف؛
(النورس) إخراج روبرتو كيوللي، ميلهايم، ١٩٨٤.

قيدت إديث كليڤر – في دور أولجا – نفسها بنغمة الشكوى الدائمة والتظلم، في حين تجنبت كورينا كيرشوف لعب دور إيرينا الساذجة بأن جعلتها منذ البداية قاسية إلى حد ما، وعدوانية، ومائلة إلى العبوس والتجهم. وأوضحت ماشا، التي صورتها جوتا لامب Jutta Lamp الحادة، أن هذه المرأة كانت في حالة حيرة تامة، إذ لا تدرى أبدًا ما تفعل في حياتها. وفى كل فصل كانت هناك لحظة تجتمع فيها الشقيقات في لقاء خطير مهم. وبعد رحيل ڤيرشينين مع كتيبته، ظلت ماشا تهيم على وجهها في دوائر تضيق وتضيق مثل الحيوان الحبيس الذي لا يستطيع الراحة. كانت هذه الدوائر محاكاة مصغرة للأطواق العقدية التي انجرفت فيها الشخصيات في وقت سابق في المسرحية.

أفاضت معظم المقالات النقدية بالمديح على جمال العرض، فيقول فريدريك لوفت Friedrich Luft: "إن مرثية تشيخوف العظيمة قد طبعت حسيًا في أعيننا". لكن ريشبيتر اعتبر العرض خطوة إلى الوراء، ويقع في موضع متوسط بين اختزال نولته الحساس للمسرحية ليجعل منها مأزقًا اجتماعيًا، وبين العرض الشائه الغريب الذي يرى من الخارج، مثل بستان كارج / لانجوف. وتضايق ريشبيتر من انغماس ستاين في طوفان التهويل العاطفي والسقم الفني، واللذان لم يضيفا جديدًا إلى العمل فيما يبدو. وقد أوجز ذلك باعتبارها نموذجًا لـ " المسرح الميت " عند بيتر بروك، وهى قطعة متحفية مملوءة بالكومبارس الشاردين(٥٥) .

وربما نبعت خيبة أمله في جانب منها من انحراف الشقيقات الثلاث عن برنامج المسرح الألمانى. لقد تأسس المسرح كصوت بديل، كجماعة إبداعية ذات منحى يساري ناشط. ولكن بعد الانتقال من مكان العرض الأصلي في كروزبيرج الفوضوية القذرة الفقيرة إلى مقره المعد على أفضل ما يمكن في ميدان ليهنر، بدأ التنقيب المنتظم للبحث عن علامات التحول البرجوازي. وفي الواقع، يمكن النظر إلى الشقيقات الثلاث لستاين كامتداد لانتقاداته السالفة لمجتمع ألمانيا الغربية.



(٣١) الاتساع المعُار للفصل الرابع من الشقيقات الثلاث، إخراج بيتر ستاين، برلين،١٩٨٤.

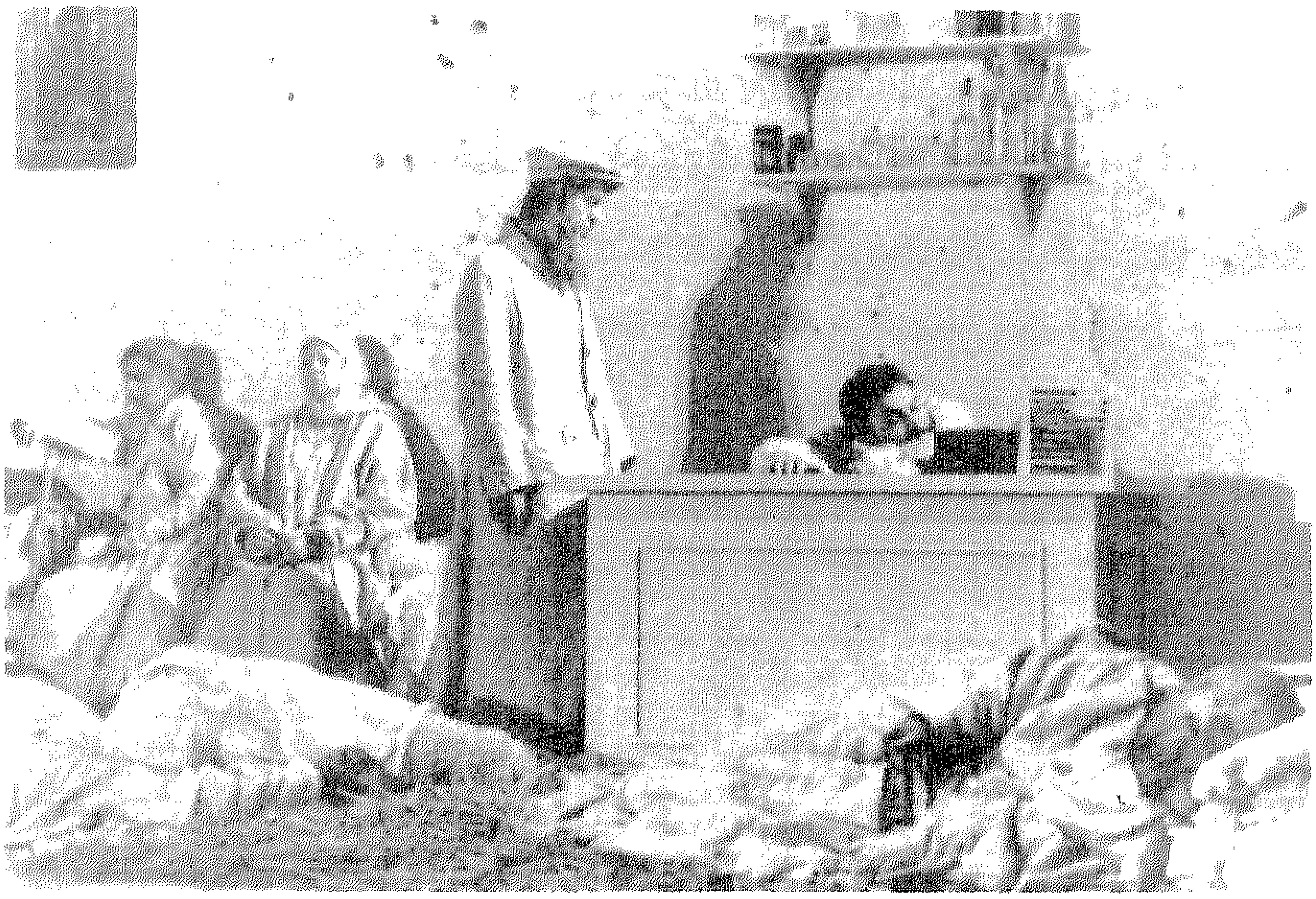
وقد وصفتها إيريكا فيشر ليخته Erika Fisher-Lichte كمواجهة بين الواقعية السيكولوجية والعوامل التاريخية الجمالية التي سمحت للجمهور بأن يستمتع بتفريغ الشحنة الاجتماعية النفسية، وسمح لمواطني الجمهورية الاتحادية بالتوحد مع شخصيات في مجتمع آيل للزوال. لقد أشرقت "حياتهم الرديئة المملة" بالنسخ الفني، وسيقوا إلى التنعم بمشاعر التعاطف اللذيذة تكيفًا مع عجزهم وعقمهم. ولم يكن العرض امتدادًا لستانسلافسكي كعرض استجوابي يبرز الديكور ذا الصبغة الطبيعية إلى أقصى حدوده الخارجية. وقد فُحصت الواقعية الدقيقة للملابس والإكسسوارات والإيماءات بكل دقة للكشف عن البؤر السوداء في الشخصيات. لقد أصبحت الشقيقات الثلاث لستاين بمثابة التشريح الأخلاقي لأسرة عصابية سُجنت بمنزل أفقه الوحيد هو السماء المفتوحة المرسومة على سيكلوراما. وقد كانت الرغبة في الوحدة أكبر من رغبة الحب تمامًا(٥٦).

ولم يتخلَّ المسرح الألمانى عن اهتماماته بقاع المجتمع، فعرض في الموسم نفسه ميلودراما تشيخوف الأولى ذات الفصل الواحد "على الطريق العام" في فضاء فركستات القديم بالقرب من حائط برلين. طُليت حجرة مخزن كبيرة، ثم ثقبت بشكل فني معين، ووجد بها رقعة مفقودة من المحارة مع بقع سوداء. وفى أحد الأطراف تجد حافة ضيقة استُخدمت كخشبة المسرح، فى حين أن المقاعد موضوعة على الجدار الخلفي. وكان ذلك فندقًا على جانب الطريق يتكدس فيه الحجاج والتائهين في "الأعماق السفلى البدائية". ويعلم الجميع أن هذا الجدار كان يخفى من ورائه الجدار ولوحات التحذير على ضفاف النهر، وعلى الضفة الأخرى تجد المباني الرمادية الكئيبة التي تمثل الشرق(٥٧) .

كان تيخون نادل الحانة واثنان من الحجاج على خشبة المسرح بالفعل عندما بدأ الجمهور يتسرب ببطء داخل المسرح. وضمت الأشكال النائمة بعض الدمى والبعض الآخر بشرًا، ثم دخل آخرون بحيث لم يكن هناك حيز على الأرض للحركة، لقد بدوا ملتصقين بالجدار، أو كأنهم تساقطوا من عليه. ويجدد تيخون في

الفواصل احتراق رقائق خشب بما وفر عنصر الإضاءة (وكـان ذلـك أداة مهمـة لقياس الوقت، بما يوحى بلا نهائية الليل). كانت الملابس رمادية و(بيج) وزهـراء، باستثناء قميص اللص ميريك الأحمر. أما الماكياج فكان معظمه فاترًا، فـي حـين رُسم أي شخص يرتبط بطبقة الميسورين أو بإدمان الكحوليات بمثل أسلوب هابيما العجوز، حيث هناك بقع كبيرة زرقاء من الكوبالت ولون أحمر زاهٍ، بما قدم أثـرًا مماثلا لأعمال الرسام الفرنسي الروسي شاجال الغنى بالألوان.

مد المخرج كارل ميكائيل جريبر Karl Michael Gruber "الاسكتش الدرامي" ليصل إلى ساعتين دون فواصل، فعولجت المسرحية ببطء شديد دونما فجوات بين السطور. فكانت معظم القراءات بطيئة مكبوتة لا تكاد تُدرك. وعرضـت بعـض النقاط الدرامية البارزة، مثل: تسليم السلسلة، وهجوم ميريك على زوجة بورتسوف السابقة، وذلك كلوحة جامدة. فكان الأثر التراكمي متآكلا، ولم يمنـع هـذا الليـل المظلم العاصف – بتزامنه المرتب وعنفه الزائد – من إثارة الضحك. لقـد قُـصد بالطريق العام أن يقود إلى اليأس، لكن ميلودرامية الحبكة قد اختلفـت كثيـرًا مـع تعقيدات العرض، ومع الجمهور الذي تعوّد عبر العقود الماضية أن يتجـاوب مـع الذكاء والمهارة الإخراجية.



(٣٢) ديكور الأبيض على الأبيض بعرض "على الطريق العام". من تصميم جيللز أيلود. إخراج كلوس ميكائيل جيربر. برلين، ١٩٨٤. مارتينا كرول في دور إفيموفنا، نينا وِل في دور السكيرة، وليم مينا في دور بورتسوف، ماتياس جنيدجر في دور تيخون إيفستيجنيف، ويورس بيلر في دور ساڤــا.

الفصل الرابع عشر

تشيخوف في إيطاليا وفرنسا (١٩٤٥ – ١٩٨٥)

يجسد تشيخوف- بالنسبة إليَّ- المسرح، مثلما يجسد موزارت الموسيقى... ويجيب مسرح تشيخوف أفضل إجابة عن سؤال روسو. كلا، ليس الإنسان طيبًا بطبعه، فهو يتميز بالطمع والقسوة والغرور والأنانية والسوقية. ولكن في مسرح تشيخوف، وعلى الرغم من عجز الطبيعة البشرية فإن هناك روابط عميقة من الحب والمعاناة تربط بين كل الناس.

فرانسوا مورياك[١] Francois Mauriac

بستان الكرز والتعالي على الواقع

في فترة ما بعد الحرب بإيطاليا اقتفى المخرجون لمسرح تشيخوف أثر شاروف Sharoff (الذي انتقل إلى هولندا لكي يبقى مخلصًا "لغنائية تحقيق الحلم")[٢]، أو خاضوا بعض التجارب غير الجادة. وأظهرت مسرحية بستان الكرز كما أخرجها أورازيو كوستا جيوفانجيجلي Orazio Costa Giovangigli على تياترو كويرينو بروما عام ١٩٤٦، أظهرت اعترافًا بالتقاليد الروسية، وحاولت إظهار عالمية المسرحية من خلال الديكور. وقد أُعِدَّ لها في عام ١٩٤٣، حيث تأثرت بالجو المفعم بالذكريات التشيخوفية الحقة لعرض نميروفيتش عام ١٩٣٣. ولكن جيوفانجيجلي أراد أن يتجاوز حدود تصوير الشخصيات المتأثرة بالبيئة ليعالج:

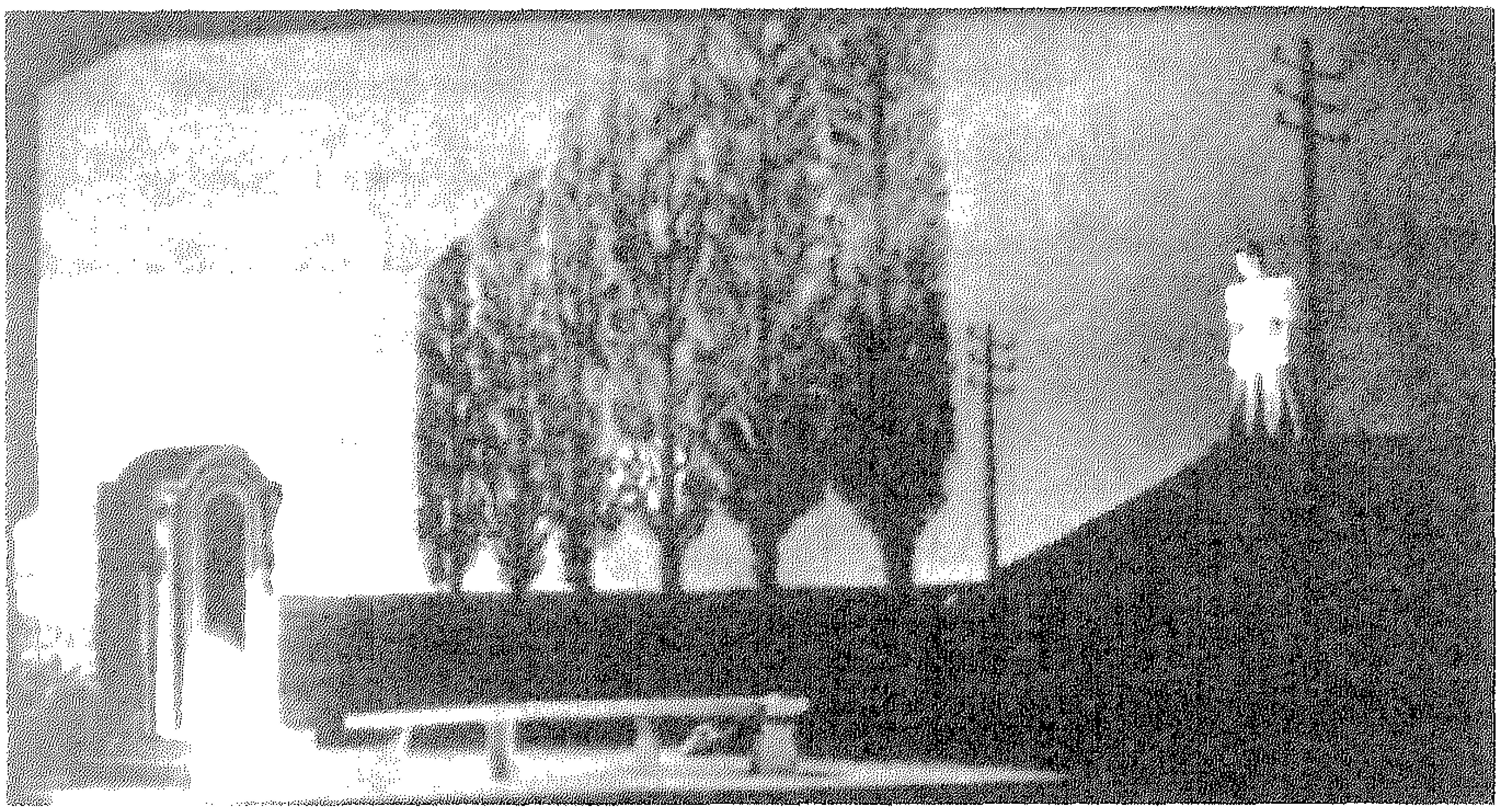
آثار التجربة كما تبدو طبيعية كحالة نفسية لتحقيق مسرحة الشخصية الغنائية والانفتاح على سلسلة ثلاثية الأبعاد لتفسيرات مترابطة ومتعايشة من

التنبؤ بالأحداث، والحدث نفسه، والإسقاط الروحى، وهو مظهر مستمد من أبحاثى في التفسير التي حاول تشيخوف جاهدًا أن يكتبها [٣].

والمقصود بهذا فعلاً هو إبراز عدم الارتباط المتطرف مع إعطاء الأهمية القصوى للخادم فيرس وشارلوتا بوصفهما بعدين مجردين من أبعاد السريالية، فقد كان فيرس لا ينتمى إلى عصره، حتى إن إجاباته التي لا تكاد تسمع، إذ تبدو آتية من الماضى البعيد، فلقد كان مصدر إزعاج للآخرين وكأنه مومياء لصوت الضمير.

"فهو يشبهه الشبح الذي يجعل من المقبول وجود الأطياف غير المرئية الأخرى...". أما شارلوتا فلقد مثلها جيوڤانجيجلي كمخلوق نصف شيطاني يبهرنا بالخداع التلقائي. فلقد كانت على اتصال بالعالم الروحاني، وصوتها هو الوسيط، "فإذا كانت هناك صرخة ينبغي أن يطلقها أحد فهي شارلوتا، وإذا كان هناك صوت يردد صداه أحد فهو شارلوتا، وإذا كان ينبغى أن تبوح القلوب باعترافات، فمن يبدأ هذه اللعبة الخطيرة؟ إنها شارلوتا. ولقد ترك ذلك في جيوفانجيجلى انطباعًا حسنًا بأن أفضل إبداعات تشيخوف هي تجديد وظيفة المهرج الشكسبيري[٤].

ولإبراز دلالة كلية، كانت المناظر المسرحية كما ابتكرها شقيق المخرج توليو، تذكرنا باللوحات السريالية لجيورجيو دى شيريكو Giorgio Di Chirico ، وسلفادور دالى Salvador Dali، تلك اللوحات المملوءة بالأشباح المؤلمة والحافلة بالرموز التنبؤية. لكن استخدام الرموز لم يستطع جيوڤانجيجلى في الفصل الثاني التحكم فيه، وذلك حينما حاول إيجاد وجه للشبه بين صفوف أشجار الحور وأعمدة التليغراف التي مثلها شعراء نهاية القرن "بقيثارة حطمتها الرياح". "فقد بدت الصورة بأسلاكها النحاسية الطويلة ذات واقع مؤلم، حينما مال العاشقان الشابان بآذانهما إلى أحد الأعمدة – كما فعل كل عشاق جيلى – ليثملا من الموسيقى الغربية التي تتنزل من السماء"[٥] .



(٣٣) منظر الفصل الثاني من بستان الكرز. تصميم توليوكوستار جيوڤانجيجلي، لأخيه أورازيو، مسرح كويرينو، روما، ١٩٤٦.

بحلول عام ١٩٥٥ أدرك جيوفانجيجلى أن هذا المفهوم الأسلوبى قد أصبح عتيقًا، ولا بد من التخلي عنه، وتكهن بأنه سوف يستغنى عن الواقعية تمامًا في المستقبل ليجعل المسرحية أقرب إلى الموسيقى الإلكترونية. بيد أن عروضه فيما بعد لم تتفق مع هذه المبالغة (فلقد رأى ڤيرشينين وبنتيه "كأوديب تشيخوفي)"(٦). فهو وإيطاليا عامة استقرا على صور رصينة، كالحاصلية الأنيقة الجذابة في عرض الشقيقات الثلاث للوتشينى ڤيسكونتى، والتي صمم ديكورها فرانكو زافريللى Franco Zeffirlli، وعرضت على مسرح تياترو إليزيو بروما عام ١٩٥٢. وشرع زفريللى في خلق "روسيا الحلم بصورتها الصحيحة، وبتفاصيلها وأجوائها البعيدة الحالمة". واستمر ولع ڤيسكونتى بتشيخوف على طريقة بوتشينى الفخمة في مسرحية الخال ڤانيا (١٩٥٥)، وبستان الكرز(١٩٦٥)، والتي أظهرت "صفًا من الأشجار الحقيقية، ومن ثم أصبحت زائفة وغير مقنعة"(٧) .

أما بالنسبة إلى المخرج الذي جعل بستان الكرز يزهر لأوروبا كلها فهو: جورجو ستريلر Giorgio Strehler. فحينما شارك في تأسيس تياترو بيكولو في ميلانو، دفعته يساريته إلى الطبيعية التي خففت من حدتها تأثيرات التغريب البريشتية. وكانت أيقونة السوڤيت لستانسلافسكى نقطة مرجعية مهمة جدًا، ولكن ستريلر شجع ما أسماه بالتوحد مع الشخصية immedsimazione مع مزيج من إيمائية بريشت والحيوية الإيطالية. وعلى خلاف ڤيسكونتى الذي حافظ بصرامة على الحائط الرابع، شجّع ستريلر التقليد الوطنى في التمثيل، حتى استمر الجمهور المحلي في الاحتفاء بالمشاهد التي تتميز بالتظاهر بالشجاعة. فحينما تحول في البداية إلى تشيخوف كانت اهتماماته اجتماعية، ولكن خياله كشف عن اعتبارات جمالية جديدة (٨).

أظهرت مسرحية النورس، التي عرضت عام ١٩٤٨ من إخراج ستريلر، تسلسل ثلاثة أنظمة عاجزة: عالم تريبليف الجديد العاجز، غير الناضج، والمحكوم عليه بالفشل، وعالم تريجورين الذي بلى سحره وتقاليده، وعالم النساء الضعيف.

وكانت هناك مواجهة كونية مماثلة تكمن وراء بناء ستريلر لعرض بستان الكرز ١٩٥٥، بأشجارها المزهرة المعتادة.

وعلى الرغم من احتفاء الجمهور ببستان الكرز، فإنها لم ترضِ ستريلر، وقال إنها لم تتحقق، فما زالت معلقة. وكان عرضها قد بدأ على المسرح في أثناء إجهاده بعد أيام قلائل من تفجر إبداعه في إخراج ثلاثية جولدونى إجازة الصيف. كان أسلوب إخراج بستان الكرز طبيعيًا[٩]. والمنظر لعائلة برجوازيـة، والتركيز على الحياة اليومية للأفراد الذين وقعوا في براثن مأساة الظروف المعادية، سواء الظروف الاجتماعية أو التاريخية[١٠]. وصدر الحكم على العالم القديم حكمًا قاسيًا، وحتى تروفيموف "أشد أجنحة المعارضة" كان جزءًا من العالم الذي انتقده. وقد لا يظل غريبًا في "العالم الجديد"؛ عالم لوباخين بواقعه المادى العدائي. مثل هذا الاستقطاب هو طابع مسرحية جوركى "الأم" أكثر من كونه طابعًا لأعمال تشيخوف"[١١].

وقد ترجم مؤرخ المسرح الروسى إتور لوجاتو Ettore logatto مسرحية بلاتونوف إيجلى التري (١٩٥٨ – ١٩٥٩)، وتبعها أيضًا تفجر إبداعي متمثل في إخراج ستريلر لمسرحيات بريشت "أوبرا الثلاثة بنسات" و"الإنسان الطيب من ستزوان"، وصبغت روح هذه الأعمال بالصبغة الفوديفولية لمعالجته. وتناول الشخصيات بمرح لاذع، كشخصيات معاصرة ولكنها "مُغرية"، مأساوية وتثير الشفقة، مفزعة لكنها مضحكة. فعبارة الدكتور الأخيرة: "لا بد أن يتعامل المرء الآن مع الأحياء"، كانت تحذيرًا للنظر إلى المستقبل ليس من خلال تشيخوف، ولكن من خلال ستريلر. وعلى الرغم من استمرار العرض حتى الثانية صباحًا برغم الحذوفات، فإن الترحيب النقدى كان ساحقًا[١٢].

وبعد نجاحه الكبير في استكشاف المساحة الغنائية في مسرحية جولدونى: خادم سيدين، ومسرحية "إل كامبيلو"، عاد ستريلر إلى إخراج بستان الكرز في عام ١٩٧٤، وقرر أن المسرحية تشبه بلاتونوف في أنها مرآة لعصره، وأن هذه الصلة

لا بد أن تكون واضحة. فتشيخوف لم يكن شاعر الرفض واليأس، ولكنه كان يعبر عن ألم الحياة وما ينبغي عمله، حتى لو كانت النهاية مريرة.

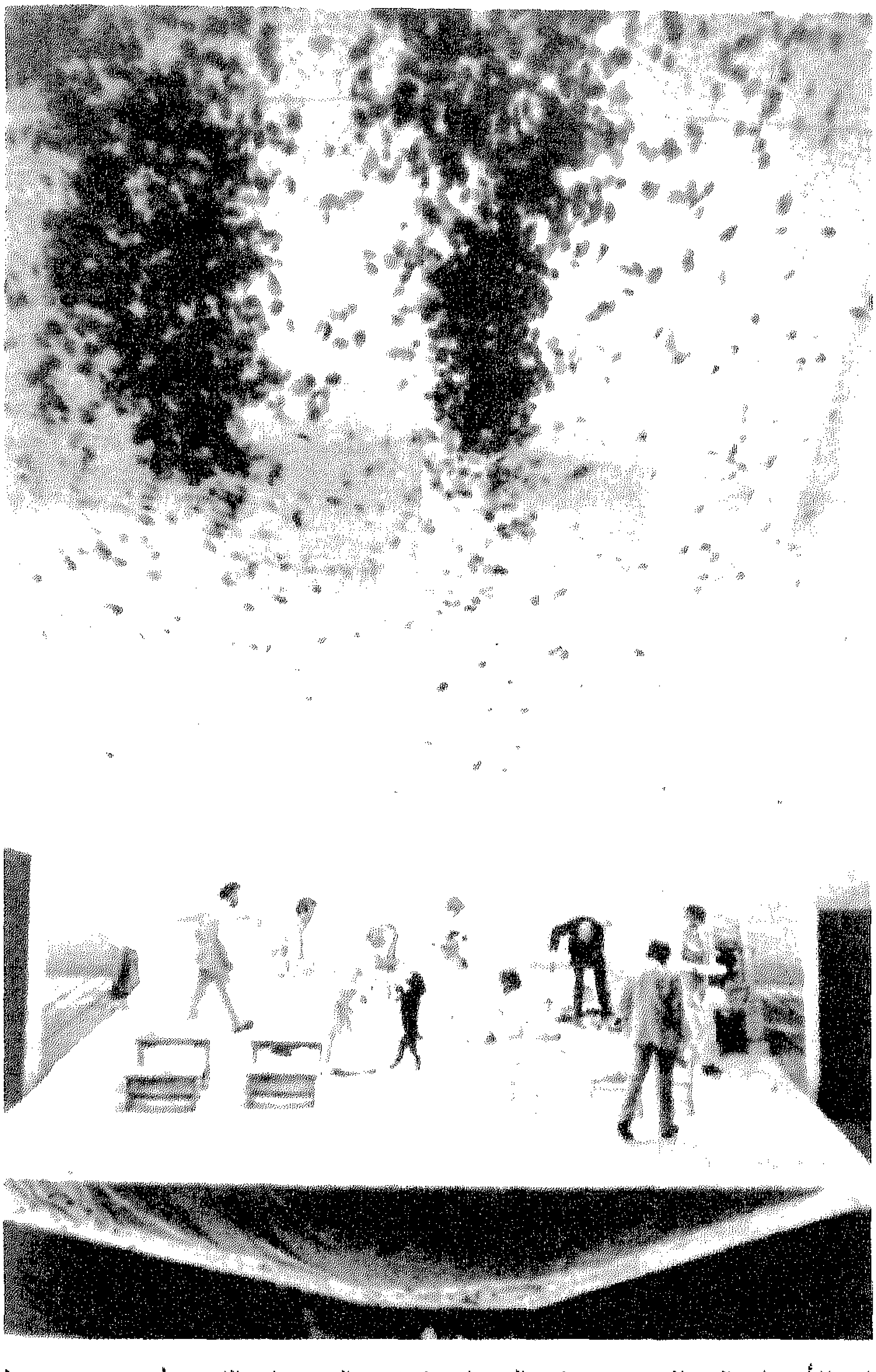
تُعد مسرحية بستان الكرز إحدى الروائع على غرار الملك لير، والعاصفة، والناى السحرى، ولذلك تتجاوز حقبتها التاريخية. ولإبراز هذا العنصر كان على تشيخوف الانفصال عن أية إضافات أدبية وطبيعية وفلكلورية. فقد كان لا بد أن يتخلى عن أسلوب ستانسلافسكي في صالح منظور أكثر عالمية ورمزية وخيالاً، ولكن دون الإغراق في التجريد والبعد عن الواقع(١٣). ويعرض ستريلر هنا تصوره الشهير عن المسرحية بوصفها مجموعة من الصناديق الصينية المتداخلة؛ أولها "الواقع" الذي يثير الاهتمام بالسرديات الإنسانية، وبالتطورات المفاجئة والأحداث والجو والشخصيات، ثم خلفية العائلة. وثانيها – والذي يشمل أولها ويضخمه – هو التاريخ: العلاقة الدياليكتيكية بين الطبقات الاجتماعية والإشارات والملابس وعزلها بوصفها جزءًا من الخطاب التاريخي. وثالثها هو الصندوق الذي يحيط بالجميع؛ صندوق الحياة، بوصف المسرحية مثلاً "خالدًا يبقى عن البشر الفانين"، ذا بعد ميتافيزيقى، فالمنزل والغرف والأجيال وعلاقة السادة بالخدم مهمة جدًا، وتصبح المسرحية لذلك صياغة شعرية للمصير الإنسانى.

كل صندوق كان يحتوى على أخطار ينبغى تجنبها: أولها استراق النظر ومحاولة إعادة البناء على طريقة ڤيسكونتى، وثانيها عزل الشخصيات كرموز تاريخية وتجريدهم من بشريتهم، وجعلهم مجرد أشخاص يعبرون عن أفكار(وهو النهج الماركسي). ولقد اعتبر ستريلر أن كرايسا Krejca قد وقع في الفخ عندما جعل جايف ورانيڤسكايا أبواقًا لطبقة شريرة مائعة. وخطر الصندوق الثالث هو وضع الشخصيات خارج الإطار الزمنى بوصفها صفرًا مطلقًا محايدًا. ومهمة المخرج هي خلط الصناديق في إخراج "قادر على الاهتزاز – مثل الضوء المتقطع– من أجل هذا التظاهر الثلاثى الأبعاد"(١٤) .

والسؤال الجوهري لبستان الكرز ينبغي حله أولا بوصفه بطل المسرحية. واعتقد ستريلر أن أحدًا لم يستطع من قبل إدراك ذلك تمامًا. فالتجديد الرمزى لسفوبودا Svoboda وأتباعه -على الرغم من تشويقه وكثافته الشعرية- تجنب هذه المشكلة. فينبغى للمشكلة أن ترى دون أن تعرض؛ أى ينبغي إبرازها، ولكن دون وضوح شديد. وكان تصميم الحل للسينوجرافي لوتشيانو داميانى Luciano Damiani حلاً بسيطًا عبقريًا، فقد صمم الحديقة على هيئة "قمة كبيرة" من الشاش الشفاف تحركها الأيدى من أعلى خشبة المسرح، تنبض بحركة سريعة تعكس مشاعر أهلها، وتطفو فوق الأوركسترا لتصل إلى الجمهور كسقف مثالي، ولصوت حفيفها موسيقى من مقام مختلف. هذا الغشاء الحيوى مفروش بأوراق ميتة تقع على خشبة المسرح في الفصل الأخير:

هذا الامتزاج بين السماء والبستان الذي يتموج في دقيقة، يهمس بشيء رقيق ولطيف، ثم يحوم لتصل الشخصيات إلى كمالها قبل أن ينزلق ليداعبها. وهذا هو رمز العرض الرئيسي. وتشمل هذه الحديقة الخالية الجمهور ونحن نرى أحداث الحياة تمر، منهمكين في التفكير في الناس الذين يشاركون فيها، وعلى وعى تام بعجزنا عن تغيير أى شيء (١٥) .

كان ستريلر مقتنعًا وهو يشير إلى خطاب تشيخوف إلى ستانسلافسكي عن السيدات في فساتين بيضاء (المؤرخ ٥ فبراير ١٩٠٣)، كان مقتنعًا أن المسرحية أخذت شكلها في عقل المؤلف "كضوء أبيض منطلق"(١٦). لقد أصبح مكان الأحداث وزمانها غير قابلين للتلون على الفور صيفًا وشتاءً. وكفل اللون الأبيض لبيئة الأبطال أن تستوعبهم، مما يحقق ملحوظة أندريه بيلى Andrey Bely في مقاله عام ١٩٠٧؛ أن الشخصيات "شفافة مثل الظلال"، فقد طغى اللون الأبيض على الملابس، وتطور استخدامه فى أثناء البروفات عندما جذب الممثلون قطعًا عشوائية من أربع سلال لملابس. وبالنسبة إلى ستريلر كان هذا الارتجال استعارة للعمل على تشيخوف، ويمكن للحدس الفنى أن يسترشد بخيط فكرة نقدية رئيسية في تصحيح الدراسة الدلالية لنص "كل شيء مدون فيه" (١٧).



(٣٤) أوراق الأشجار المتناثرة تحوم في الضباب فوق عالم بستان الكرز لجورجو ستريلر. بيكولو تياترو دي ميلانو – المسرح الصغير، ١٩٧٤.

ومع حل مشكلة الحيز بدأ ستريلر في النظر في مشكلة الزمن. فالزمن الفعلي في مسرحية بستان الكرز لا يتفق مع الزمن المسرحي. فالخمس سنوات التي تنقضي قبل رفع الستار كانت كفيلة بتغيير الدنيا، ومن ثم العصبية والتوتر في الفصل الأول. ففي العرض الفعلي، تخلى عن الإيقاع "الروسي" البطيء. فالفصل الأول يستغرق ٤٠ دقيقة، والثاني ٣٠ دقيقة، والثالث ٣٥ دقيقة، والرابع ٢٠ دقيقة كما طالب بذلك تشيخوف.

وكان ستريلر أول مخرج يتساءل بدقة عن الجانب الطفولي للفصل الأول. وفي مسرح الفن بموسكو كان ذلك المجاز غير الموصوف مذكورًا في الإرشادات المسرحية، وحذت العروض الأخرى حذو ذلك. وكان ستريلر يعتقد أن "الفراغ يصون الطفولة من الفساد"، ولذلك ملأه ببقايا شباب ليوبا وليونيا: مكتبين صغيرين طُليا باللون الأبيض، ومنضدة صغيرة مطلية باللاكيه، وكراسي صغيرة جدًا، وفانوس سحري، ولعب أطفال. فهناك كانوا يعيشون طفولتهم، ويزنون السكر في ميزان مصغر، ويشربون الشاى من فناجين الدمية. وجذب جايف قطارًا خشبيًا صغيرًا، ثم أطلق صافرته. وكانت قطع الأثاث الوحيدة الخاصة بالكبار هي أريكة ودولاب مر عليه مائة عام، وهو الوسيط بين الشخصيات الدرامية والبستان الحقيقي أو الرمزى الذي يرجع إلى أقدم العصور. ويشير صوت (تزييق) الدرج كما في مسرحية مستقبلية لمارينيتى Marinetti إلى أن الأشياء نفسها تشعر بالألم.

وحينما اصطدم جايف بالدولاب بالمصادفة انفتح الدولاب واندفع منه حشد من الأشياء كانهيار جليدى، وانتهى بعربة دمية انحدرت على خشبة المسرح كنعش جريشا، واصطدمت برانيفسكايا، مما جعلها تبكي. وأصبحت الغرفة بعد ذلك مثل قبر لشبابهم، فلقد حاول الإخوة وفاريا ترتيبها من جديد، ولكنهم لم يستطيعوا، والتفوا جالسين على أرض الغرفة بين الملابس والفراء القديمة، ثم تقدموا إلى مقدمة خشبة المسرح لينظروا إلى البستان، في حين عزفت الموسيقى من الصندوق، وخلف مكتب – وهي تتذكر وفاة ابنها – جلست برانيفسكايا عند

مفترق طرق بين طفولتين، وجلس جايف على مكتبه يغمس إصـبعه فـي المـداد ليطرح حلوله، ونامت آنيا على مقعد المدرسة.

يمثل الفصل الثاني بالنسبة إلى ستريلر فاصلاً أو قصة تتعدد فيها الأصوات. فهو الفصل الوحيد الذي لا يحدث فيه شيء، فالشخصيات تنتظر الغروب ببـساطة. وأرضية المسرح تنحدر نحو الجمهور وتتموج في شكل روابى، ورُفِعَـتْ سـجادة غرفة الأطفال الرمادية الكبيرة لتصبح السماء. وفي مقابل هـذا اللـون الأبـيض الصارخ تبدو ألوان الملابس باهتة، وأصبحت الشخصيات أشكالا هندسية في لوحة تجريدية(١٨)، وجرى القطار اللعبة الموجود في الفصل الأول من أحد طرفي خشبة المسرح إلى الطرف الآخر مصطدمًا بالأجنحة، وعائدًا فى محاذاة لأنوار الحافـة، مما يمثل لعبة وذكرى وهلوسة في الوقت نفسه. وعند أسفل خشبة المسرح غموض البستان غير الموجود الذي يمتد نحو الأوركسترا، وهي ستارة من النور بين خشبة المسرح والمنزل.

ويستحضر جو النزهة الخلوية بخمرها وخبزهـا صـورة "الغـداء علـى الحشائش" للفنان رينوار Renoir، وليس مانيه، وتتفجر الشهوة بحيوانية في بدايـة الفصل الثانى عندما يتطارح ياشا ودونياشا الغرام، ويتدحرجان في عنـاق أسـفل المخدر، وبينما تستريح يلقى خطبة بين قدميها. هذه الجنـسية الحيوانيـة العنيفـة تصطدم بالعقم الذي يبدو أنه يتحكم في الآخرين. فالرغبة غائبة مـع أن الاهتمـام بالجسد وحياته أمر واضح. فمهمة الخادمين فيرس وياشا هـي الاهتمـام بأجـساد أسيادهم. وجسد برانيـڤـسكايا أشبه بنبات هش أو دمية من الخزف. أمـا جـسد جايف فيشبه جسد طفل عملاق، الطفل بانتاجرول. وعلى النقيض، وفـي افتـراق جذرى عن باقى الممثلين، كان لوباخين رشيقًا وأنيقًا – في المسرحية كما أخرجهـا فرانكو جرازيوزى Franco Graziosi – وقد ذاب في العالم الأرستقراطى الذي حل محله لوباخين.

أما بالنسبة إلى الوتر المقطوع فقد قرر ستريلر أن يخفيه، حيث إن الشخصيات فقط هي التي تسمعه، "حتى يُثبت أى شخص آخر العكس، فأنا أعتقد أن هذا الصوت الشهير هو خدعة أدبية من رواسب المؤلف... أبدعها عمدًا لإعطاء صدى إيقاعي لخاتمة الفصل الأخير"(١٩). فبعد أن تستمع الشخصيات إلى ذلك الصوت الذي يأتي من داخلهم، تتلو ذلك وقفة أخرى: إطار مجمد يشاهدون فيه الرعب والقطار اللعبة يعبر خشبة المسرح، يحمل معه تجسيد نظرتهم إلى العالم على أنه شيء تافه.

إن ما خدع ستريلر في الفصل الثالث هو الصورة المتكررة للبلياردو: الكرات المتقافزة، التي تصطدم بخشبة المسرح ثم ترتد، وهي رمز للحياة كلعبة قمار، وليس هناك ثمة مصادفة تامة، ولكنَّ هناك صراعًا وتصادمًا، مما يبرز اعتماد عائلة جايف المدمر على الحظ. وقد قرر في النهاية ألا يضع منضدة البلياردو في منتصف خشبة المسرح، ولكنه نظم التأثيرات الصوتية الآتية من خارج المسرح، ونثر على خشبة المسرح كراسي تتكسر ويعاد تجميعها باستمرار. وبدون ذكر يونيسكو Ionesco تحدث ستريلر عن الكراسي الخالية بوصفها رمزًا للانتظار. وقد أعاد ڤايرس وڤاريا ترتيبها، وأعادت برانيڤسكايا بعثرتها، وتعثر فيها لوباخين كما فعل في لعب الأطفال في الفصل الأول. وقد حققت برانيڤسكايا – كما أبرزتها فالنتينا كورتيز– سمة كوميدية. وقد أطاحت بالبرقية الممزقة في الهواء، وتشرب الشمبانيا، وتكسر الكأس، وتنتحب بتكلف. وقد جعلتها المساحيق التي وضعتها على وجهها أشبه بالمهرج في السيرك، أو دمية لا نستبين لها كلامًا، فكأنها تتكامل هي وشارلوتا. وقد أجلست ترفيموف في حجرها لا لشهوة؛ ولكن محاكاة لصورة المنتحبة للسيدة مريم وهي تبكي فوق جسد المسيح.

في الفصل الأخير يبقى الدولاب القديم كواقع وكرمز؛ مما يطيل من عمر الغرفة. وقبل الرحيل لعبت آنيا مع الدمي، موحية بأن حلمها بالمستقبل ليس سوى لعبة صبيانية. ثم ارتدت كل الشخصيات في الوقت نفسه معاطف وأوشحة سوداء،

كما لو كانت ملائكة الموت قد جابت بأجنحتها فـوق الأحيـاء. وهـذه الـصورة الجماعية لفريق التمثيل، بما فيها كلب شارلوتا الأسود، قد بدت من الجنب أو مـن الخلف، وقد انحنت الرءوس وكل منهم يتحرك إلى أعلى خشبة المسرح ليدخل إلى الكواليس. وقد تركت صورة الوداع هذه أثرها الطيب في ذاكرة الجمهور، مـذكرة بالرحيل المسرحي والتاريخي والوجودي والمفعم بالحياة، في الوقت نفـسه. وقـد حسب ستريلر مساحات تركيبه وتحريكه للمَشاهد بالمليمترات على نحو يبرز فيـه التجلى الفنى(٢٠).

وفي تلك اللحظة أغمي على برانيـڤـسكايا في قبعتها ومعطفها اللذين كانـا من الفرو، في حين تدلى معطف جايف المنتصر فوق كتفيه وهو يمسك بها كما لو كانا يواجهان فرقة لإطلاق النار. وكان الوضع طبيعيًا، ومـع ذلـك كانـا أشـبه بتمثالين. فقد انتزع عناقهما لدقائق قليلة الحدث من تدفق الحياة التافهـة، ليعـرض المرونة الخالدة للنصب. وقد كانت برانيـڤـسكايا الشخصية الوحيدة التي تـنـسى الزمن، فقد كان عليها أن تخبر الآخرين بأنهم قد هرموا دون أن تقول ذلـك عـن نفسها. "وهذا الأسف على الطفولة الضائعة" – كما يكتب ستريلر – "يجعل منهـا رمزًا لغزو عالم الأسلاف إلى رحم الأم الدافئة الصامتة التى كانـت تحمينـا فـي الماضي، والتي نحن إليها حنينًا عميقًا (٢١).

وفي الدور الذي لعبته ڤالنتينا كورتيز Valentina Cortese كانت هي التـي تثير قصد ستريلر بتقلبها وارتعاشها وعبثها في شعرها وعدم قدرتها على الوقـوف ساكنة، مسجلة بذلك أحاسيس مثلما تفعل الإبرة على جهاز رسم القلب(٢٢). وقبل أن تغادر ربتت كورتيز بلطف على الأثاث، ثم اختفت تحت الحجاب الكبير الذي أنزل ليغطيها تمامًا؛ فلقد ابتلعها الزمن، واضطجع فيرس ببطء على غطاء الكنبة الـذي يشبه نعش الزمن الماضي لينزوى مع شبح الماضي(٢٣).

ومن المختلف عليه أن مسرحية بستان الكرز كما أخرجها ستريلر هي أعظم إنجازاته حتى وقتنا هذا، ولكنها بالتأكيد أفضل ما أخرج لتشيخوف عن عـصرها.

وينبع جمالها ليس من التفاخر؛ ولكن من اللون الأبيض المتعدد الطبقات الذي يذكرنا بلوحات ماليفتش Malevich(٢٤). وهذا البياض كان أكبر ما تركته المسرحية من تأثير: من البستان الأبيض المزهر، والخلفية التي تعلوها السحب البيضاء، والتطريز الأبيض بفساتين النساء وبدل الرجال البيضاء، والتناسق المشرق بين بياض البشر وبياض السماء. وعن طريق تجاوز المصداقية في تصوير الحياة استطاع ستريلر التلاعب بالأشياء والزمن والفراغ كما لو كانت لُعبًا في حجرة الأطفال(٢٥). كما يوضح ذلك جورج بانو:

لا تُعد خشبة المسرح مجرد فراغ آهل بما فيه، وإنما بمثابة صفحة للكتابة، تُعد كل كلمة بها رمزًا، لأنها تمتلئ بأشياء مستخرجة فقط من الروتين اليومى، وظيفتها الوحيدة هي التركيز على القلق والذكرى... فالعرض المسرحى يلغى أي احتمال لخلط عابر زائل بالواقع (٢٦).

بستان الكرز والنورس على المسارح الرسمية

حينما قام مسرح الفن بموسكو بآخر زيارة – قبل الحرب العالمية الثانية – لباريس عام ١٩٣٧، لم تكن مسرحيات تشيخوف ضمن ريبرتواره. وكانت السلطات الروسية متلهفة إلى تعزيز الخط الاشتراكى الواقعى، ولذلك لم تتضمن إلا المسرحيات الدعائية المعاصرة. ولقد ظل تشيخوف بعيدًا عن خشبة المسرح أيضًا فى أثناء الاحتلال الألماني. ولكن ما إن عاد الحلفاء لاحتلال المدينة في خريف عام ١٩٤٤، حتى عرضت مسرحية الخطوبة على مسرح بيجال، وسرعان ما تبعتها بستان الكرز والدب على مسرح الأوديون، وأنشودة البجعة على مسرح الكوميدى فرانسيز. وكان هذا الانتعاش يعنى رغبة في عودة الأمور الثقافية إلى طبيعتها. وبعد الاحتلال كان "البحث عن الأفضل والأكثر ولاءً وأملاً" هو الشعار الشائع. ومع ندرة ذكر ذلك بشكل مفصل، فإن سنوات ما بعد الحرب كانت تتحكم

فيها أيديولوجيًا الوجودية والشيوعية، ومن ثم رحبت بالمؤلفين الـــروس. وإضـــافة إلى ذلك كان الكتاب الشيوعيون يميلون إلى الإشـــارة إلـــى تـــشيخوف بـــالتعبير المضجر المعتاد "أستاذ الواقعية النقدية الكبير، ونصير شعبه، وكاشف أسرار الحياة وعاشقها"(٢٧).

ومع موافقة الرقابة على العـــرض، فـــإن أواخـــر الأربعينيـــات وأوائـــل الخمسينيات شهدت التقليل من مرتبة مسرحيات تشيخوف بتمثيلهـــا فـــي مـــسارح التليفزيون؛ لأن غدّارة المسارح التي تدعمها الدولة كانت ترى أن تلك المسرحيات غير تجارية، ولا تصلح للعرض، ومملة. وعندما بدأ أنطوان فيتيز Antoine Vitez العمل في المسرح عام ١٩٤٨ كانت أعمال تـــشيخوف تعـــد أعمـــالاً غامـــضة، ونصوصه سريعة الزوال من ناحية المعنى، يكتنفها غموض ضباب الشمال وأبخرة روسيا، ويشوبها الطول الشديد على قلة ما بها من أحداث (٢٨).

وكان هذا هو الجانب السلبى من تقاليد بتويف Pitoeff، فبالكاد قد تخلى عنه بسلسلة من الإحياءات التي أخرجها ساشا، ابن جورج بتويف، ويدعى مع إخوتـــه الثلاثة (وقد بدأ بمسرحية الخال فانيا فى استوديو الشانزليزيه عام ١٩٥٠). عمـــل ساشا بتويف غالبًا من مذكرات والده، ولكنه أضـــاف لمسات جديـــدة مـــن عنـــده، وأضاف قالبًا معينًا لتشيخوف، مسجلاً عبثية الحياة اليومية التـــي لا يعنـــى فيهـــا الحوار شيئًا، أو يعنى شيئًا تافهًا عن عمد. وكانت الـــسطور تلقـــى علـــى خـــشبة المسرح وكأنها "أوراق صغيرة ميتة، أو منترعة من "الحياة"(٢٩).

وجاءت نقطة التحول مع الذكرى الخمسين لرحيل تشيخوف في عـــام ١٩٥٤. فبرزت عروض لتخليد ذكراه، منها: مسرحية بستان الكرز، من إخراج جان لوى بارو Jean Louis Barrault، وإعداد لمجموعة قصص قصيرة بعنوان حفلة ماتينيه لأديـــب، وهي فكرة لتانيا بلاكوفا، وعرضت على مـــسرح تيـــاتر دى لاهوشـــت، ومـــسرحية النورس التي أعدها وأخرجها سيريا ماجيتو Suria Magito للمركز الدرامى – شـــرق، على مسرح تياتر هيبرتو، بإشـــراف ميـــشيل ســـان دينـــيس Michel Saint – Denis،

ومسرحية الشقيقات الثلاث على مسرح اللوفر. وخلال السنوات القليلة التالية سيعاد عرض كل المسرحيات الرئيسية، مما يجعل تشخوف أشهر كتاب المسرح في فرنسا. "وقد يظن المرء أن هناك عملية بلورة غريبة قد حدثت، وأن تشيخوف - بالرغم مما يبدو من بساطته - كاتب معقد، وأنه قد فُهِمَ في خاتمة المطاف في فرنسا، وأن البناء السيمفونى لمسرحياته ومستوياتها المتعددة المختبئة خلف المنولوجات وعلى الأخص العروض الصامتة، قد أصبح واضحًا"(٣٠).

لم يعالج جورج بتويف مسرحية بستان الكرز قط ، ولذلك كانت الفرصة متاحة لـ بارو أن يكتشف المسرحية أمام الجمهور الفرنسى، والذي لم يكن قد رأها حتى الآن إلا في روسيا كما عرضها مسرح الفن بموسكو وجماعة براغ. وعرضت فرقة رينو - بارو هذه المسرحية للمرة الأولى في جنوب أمريكا في صيف ١٩٥٤. وأعاد عرضها في باريس على مسرح مارينى في أكتوبر التالي. وعَدَّ بارو هذه المسرحية بمثابة المانيفستو(البيان) لحقبة من أهم الحقب في تاريخ تطوره الفنى، والتي كان شعاره فيها:

من الإنسان.

وبواسطة الإنسان.

ومن أجل الإنسان.

ولم يبادر عرضه لبستان الكرز بقراءة جديدة لتشيخوف في فرنسا فحسب، ولكنه عكس الوعي الإبداعي الذاتي لبارو. وقد قيّم بارو - في مقالة له بعنوان "لماذا بستان الكرز؟" - هذه المسرحية بأنها رائعة تشيخوف، ووصفها بأنها بانتومايم يشمل ساعتين من الصمت تزينه أحيانًا خطبة أو قصيدة. ومثل جميع العروض كان العرض يدور حول اللحظة الراهنة آنذاك، وكان يصعب استيعابه. وبالرغم من كل ما يبدو من بطء واستاتيكية في المسرحية فإنها تحفل بالحدث الذي يحفزه بيع الضيعة:

الفصل الأول: خطر بيع بستان الكرز.

الفصل الثاني: بستان الكرز على وشك البيع.

الفصل الثالث: بيع بستان الكرز.

الفصل الرابع: بستان الكرز قد بيع.

وباقي الأحداث هي أحداث الحياة. ولقد وضع بارو الشخصيات حسب خطة زمنية يمثل فيها جايف الماضي، ولوباخين الحاضر، وتروفيموف المستقبل (٣١).

اعتبر بارو المسرحية قصة رمزية قادرة على إسقاط الحياة اليومية على رقعة المتيافيزيقا الشاسعة. وبدون أن تكون واقعية على نحو اجتماعي، تتميز المسرحية بالواقعية الغنائية، فكل ما على خشبة المسرح واقعي، ولكنه ليس بطبيعي، فالمرء يستطيع الاستغناء عن الأسقف والأشجار والمناظر البعيدة التي لا دخل لها ماديًا في الحدث. وتجنب الأسلبة أيضًا التي تساوى لديه التجرد من الصفات الإنسانية(٣٢). وقد أُعِدَّ الفصلان الأول والأخير ديكوريًا كما حددهما تشيخوف في الإرشادات المسرحية، لكن الفصل الثاني لم يستبق إلا على مقعد الحديقة الذي صُنع من الأغصان الجافة، وفي الفصل الثالث كانت الغرفة التي أقيمت بها الحفلة تتألف من أقواس البناء والأثاث الماهوجني الفاخر. والمقصود من الحبكة الخفيفة أو التصميم البسيط لكل منظر ديكوري هو الاتفاق مع الحركة الداخلية للحبكة الدرامية. وتشيرُ الشمس المشرقة من خلال كثير من النوافذ إلى الأمل، في حين أن الحديقة المظلمة في الفصل الثاني تنقل الأسى المرير، بيْد أن الأباليك والثريا المشعة اللامعة في الفصل الثالث تنير المكان الخالي من النوافذ بالإضاءة الصناعية، حيث لا ترى الحديقة. أما الفصل الرابع فيبدو كما لو أن إعصارًا قد اكتسح المكان.

كان المترجم جورج نيفو Georges Neveux شاعرًا مشهورًا ومؤلفًا لدراما غنائية هي جولييت (واشتهر أساسًا من خلال عرض هذه المسرحية الغنائية كفيلم

من إخراج مارسيل كارنيه). وقد ترجم نيفو أعمال شكسبير ولوب دي ڤيجيا Lope De Vega، وشو، ويوميات آنّا فرانك إلى الفرنسية، وكان يحتقر الإعداد مع أنه كان يدعى ترجمة "روح" المسرحية؛ فيقدم المبرر العقلى للتغيرات التي يحدثها في النص. وقد حُدِّثَتْ عبارة "لماذا نتحدث عن السبعينيات" إلى "الثمانينيات" لجعل المسرحية أقرب إلى زمن الثورة، وحول بَكْل Buckle إلى سبينوزا Spinoza. وتحولت نكتة لوباخين في أن تروفيموف سرعان ما سيبلغ الخمسين، إلى السبعين، حيث إن بارو الذي يقوم بدور الطالب يقترب من الخمسين. وفي لهفته على جعل اللغة طبيعية قدر الإمكان حذف نيفو كثيرًا من العبارات والتعبيرات المكررة لدى تشيخوف، وأضاف إليها محسنات من عنده. وفي لهفته على إسعاد جمهوره المغرم بنزوات أنويل، جعل شارلوتا تقول عن كلبها "ليس مدربًا، ولكنه سيكتسب المران مع مرور الزمن". وتتذكر برانيڤسكايا "كتب جدى أغنية عن جمع الكرز. ولو كان معى جيتارى...". ولإبراز الخلاف بين تروفيموف ولوباخين، جعل لوباخين أكثر قسوة "أنت بحاجة إلى تغيير العالم، كما نفعل عند تنظيف البرك. فمهما مررت بأماكن، فلا يبقى شيء"، وذلك كما يحكى في الفصل الثاني[٣٣].

نقلت جماعة براغ وبتويف والمهاجرون الآخرون فكرة أن المسرحيات الروسية لا بد أن يخرجها الروس أو بمساعدتهم. ولم يحاول بارو الاعتماد على اللون السلافى، فالمناظر والشخصيات كانت تشير دائمًا إلى الواقع الفرنسى الصرف. وأدرك أن الممثل الفرنسى النشيط المعتاد على إلقاء الخطب لا بد أن يبطئ إذا أراد للحدث الكامن بين السطور أن يتجسد في الواقع. "ولذلك فإن مسرحية بستان الكرز بالفرنسية تتكشف أحداثها للفرنسيين ببطء فرنسى، وليس بالبطء الروسي الذي لا يكتسب معناه إلا للروسيين فقط"[٣٤]. ففي الفصل الأول تغنى الشخصيات أغنية من أغاني الحب، وهي أغنية زمن الحصاد التي تذكرنا بالزمن الجميل. إن تشذيب الأشرعة قد يناسب الصنعة الفرنسية، ويسر الجمهور الباريسى، ولكنه أزعج المشاهدين الأجانب: فقد وجد كينيث تينان Kenneth Tynan

أن عبقرية تشيخوف قد ذبلت "بفعل اللغة الفرنسية الكاشفة"، وأنه مع تبدد الغموض تحولت "خطوط تشيخوف الغامضة الموحية" إلى "ظلال حادة"(٣٥)، وهو الأمر الذي يوضح أن تينان يشارك الإنجليز في حبهم لأجواء تشيخوف الضبابية الغامضة.

لقد نقل بارو ورفيقته ماديلين رينو Madeleine Renaud الصفات الخليعة والتافهة لبطلات ماريفو إلى برانيفسكايا. فهي قصيرة، فائقة الأنوثة ببلوزاتها المزينة بالشرائط، وعيناها كعيني دمية مليئة باللهفة، وابتسامتها ناعمة مغرية، وصوتها عال، ويداها صغيرتان، وتومئ على نحو مليء بالحيوية، وقد اقترحت رينو أن تكون مشاعرها راقية توضح الضعف البشرى وعدم المسئولية (٣٦). وبالمثل كان جايف – كما يلعبه بيير بيرتن Pierre Bertin – يتميز بالأناقة المهملة بما يجعله يحمل نكهة بواكر الرومنسيات أكثر من نكهة روسيا في الماضى. ومثلما أشارت رينو إلى تقاليد سحر الباريسية، فقد كان بيرتن – بعبارة روبرت كمب – مثل "لامارتين في أوج تفتحه وازدهاره"(٣٧). ولم يكن هناك كثير من سمات التاجر الروسي في دور لوباخين الذي لعبه جان ديزيلى، فنجده بلحيته الفيلازكوزية وبدله المفصلة ذات طيات الصدر الحريرية، وغالبًا ما كانت تضاهي أناقته أناقة جايف. ولا نرى أثرًا لـ إيرمُولاى نصف المتعلم في حركاته الرشيقة وإيماءاته المعبرة. ركز بارو على انجذاب لوباخين العميق نحو برانيفسكايا، ليس بدافع الحب، ولكن حنينًا إلى الماضى. وفي النهاية لم يستطع أن يخفي هزيمته الداخلية، ولذلك فنظرته الأخيرة يملؤها الألم والأسى.

كان بارو الذي يلعب دور تروفيموف، ونيكول بيرجييه Nicole Bergier، التي تلعب دور آنيا، يرمزان إلى عصر جديد. كانا رفقاء الروح، غرباء عمّن حولهما، يرقصان في الحفل بمرح هو الحقيقى من نوعه، حتى حينما يرقصان الفالس مع الآخرين كانا يسترقان النظر أحدهما إلى الآخر عبر الغرفة المزدحمة. مثل هذه المشاركة والوعى بما يحدث ربط بينهما على طول الخط. في البداية لم يبدُ تروفيموف – كما يلعبه بارو – ذا منظر جيد: حليق الذقن، شاحب اللون،

يرتدى نظارة جعلته يبدو كفوضوى ناشيء، ولكن بارو منحه العقل والاخــلاص، وجمال الشعور الخالى من كل الأوهام.

لقد خففت خفة التمثيل من طغيان فكرة أن المسرحية من نــوع التراجيــديا، وبرزت الكوميديا الراقية بفعل رسالة التقدم التاريخي. وتحدث كل النقاد عن الجــو السار الذي أنعش الجمهور وهو يغادر المسرحية، وكان عنــوان مقــال مارســيل كابرو Marcel Capron عام ١٩٦٠: "الفرح... الفرح"(٣٨). وفي الواقع، لقد عمــق هذا الإحياء العرض، حتى إن لوباخين وبرانيــفــسكايا أصبحا روسيين مع مرور الزمن، متناغمين مع موسيقى عمل تشيخوف.

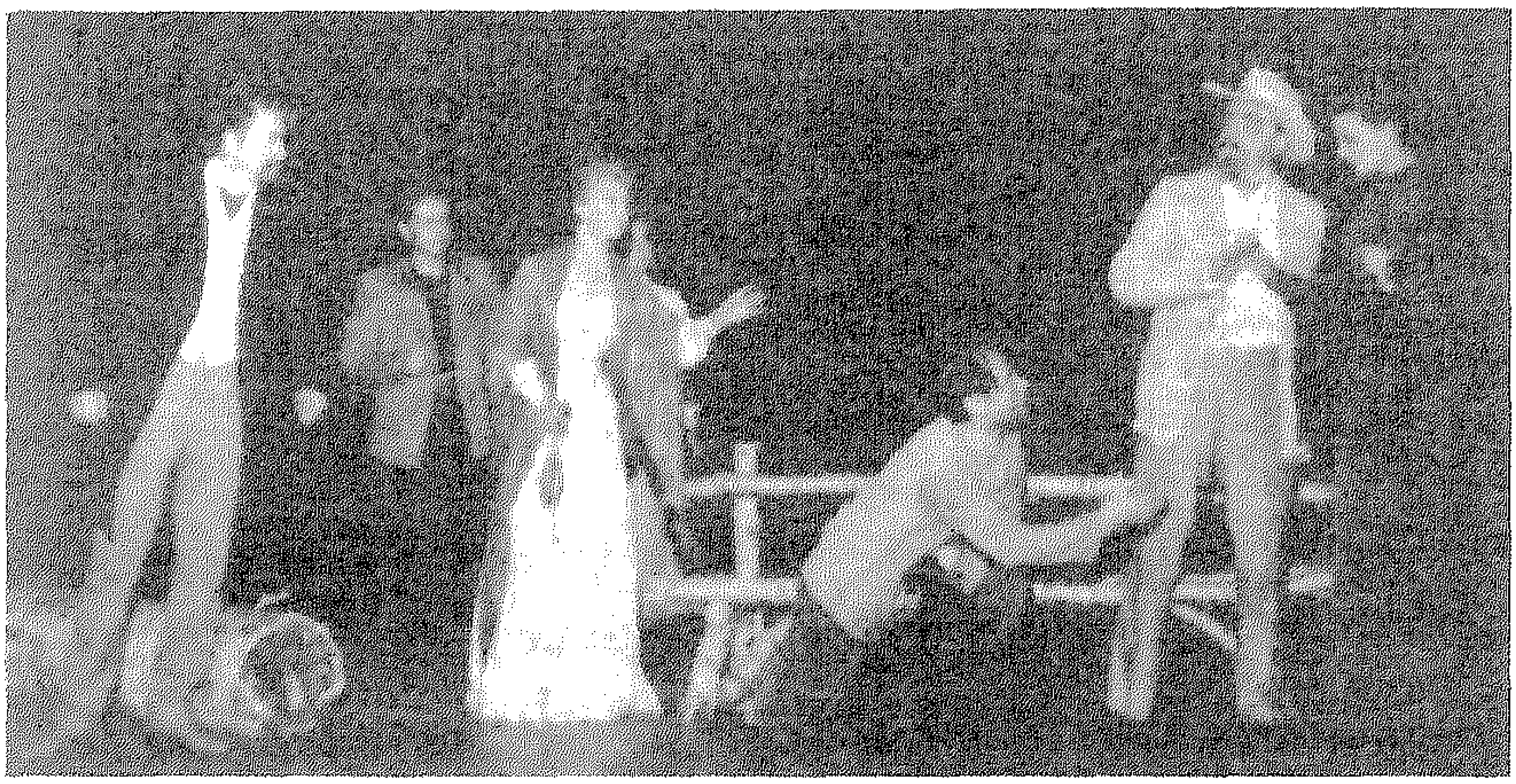
تثار الموسيقى عادةً في المناقشات حول تشيخوف. وذكر جابريل مارســيل Gabriel Marcel ديبوسي Debussy(*)، وشــوبان Chopin، وفرنــسوا موريــاك موزارت Mozart، وأوضح جان – جاك جوتييه Jean – Jacque – Gautier قــائلا: "إنك تستمع إلى المسرحية مثل الموسيقى [لأنها] عمل موسيقى أيــضًا"(٣٩)، وكــان يشير إلى مسرحية النورس التي أخرجها أندريــه بارســاك Andre Barsacq عــام ١٩٥٥ في الأتيليه، من ترجمة جــورج بتويــف. وكانــت العــروض المتزامنــة لمسرحيات بستان الكرز لــ بارو، والنورس لــ بارساك، والشقيقات الثلاث لــ ساشــا بتويف، قد أثارت قدرًا كبيرًا من إعادة التقييم. فقد استبعد بارو أي طابع روســي، وذلك لإبراز عالمية الموضوع الإنساني للمسرحية، واختار لها إيقاعًا فرنسيًا تؤدى به. وفضلت ساشا بتويف الجو الروسي، ومزج بارساك بين الإثنــين(٤٠). وبتقــديم مثل هذه البدائل، حررت المناهج الإخراجية الثلاثة تشيخوف من ســيطرة التقليــد المفرد.

هذا التطبيع الذي لحق تشيخوف على خشبة المسرح الفرنسى اكتمــل فــي العــالم التــالي حينمــا استخرج مســرح الدولة الفرنسى تياتر ناسيونال بوبــولير

(*) إمام الموسيقى التأثيرية الفرنسية (١٨٦٢ – ١٩١٨) (المراجع).

– المسرح القومى الشعبى مسرحية بلا عنوان من الأرشيف، أعدها بول كونتن Pol Quentin بعنوان "حماقة بلاتونوف"، ووضعتها الدولة في مخزون الروائع مع أعمال شكسبير وموليير وفيكتور هوجو وموسيه. ومع أنها بلا عنوان فقد كانت بالفعل قد مثلت على المسرح الملكى باستكهولم، لكن الصحافة قد ركزت على عنصر الاكتشاف (على الرغم من الخلط بين هذه المسرحية ومسرحية إيفانوف). حقيقة قد اكتُشفت المسرحية من أجل أوروبا وأمريكا، حيث شهدنا أكثر من عشرين عرضًا مختلفًا لها خلال الثلاثة أعوام التالية من ألما – آتا Alma- Ata إلى بيونيس أيرس Buenos Aires.

بدأت العروض الاثنان والثلاثون لمسرح تياتر ناسيونال بوبيولير– والتي تجاوز تأثيرها عددها– في ١٧ مايو١٩٥٦، وشمل فريق التمثيل اللامع: جان ڤيلار Jean Vilar في دور بلاتونوف، وماريا كازاريس Maria Casare في دور آنا بتروفنا، ودانيل سوارنو Daniel Sorano في دور إيفان تريلتسكي، وجورج ويلسون George Wilson في دور نيكولاى تريلتسكي، وفيليب نواريه Philippe Noirett في دور أوسيب. قبل البروفة الأولى كان ڤيلار – الذي كان من بين مخرجيها– يعقد اجتماعات لمدة ثلاث ساعات، بلغ عددها ثلاثة وعشرين اجتماعًا، مع مُعد المسرحية لتنقيح رواسب تراث تشيخوف، مشهدًا مشهدًا، وعبارة عبارة، واختزل النص المسرحي من خمسمائة صفحة إلى مائة وخمسين صفحة(٤١). واعتبر ڤيلار المسرحية مخزونًا ثريًا لأفكار تشيخوف الأخيرة من ضياع الضيعة وحقبة ما قبل الثورة، والصراعات التي تبرز المرأة قوية وحاسمة، وتبرز الرجال ضعفاء مهزوزين، ودور المرشدين والضيعة والعبثية التراجيدية للحياة في الأقاليم، والخوف واحتقار الموضوعات الدينية (تشيخوف عدائى)، وكانت القضية الكبيرة التي تعرضها هي:



(٣٥) تطفل عابر السبيل في عرض بستان الكرز لـچـان لوى بارو. مسرح ماريني، باريس، ١٩٥٤. چان ديسيلي في دور لوباخين، بارو في دور تروفيموڤ، مادلين رينو في دور برانيـــڤــسكايا، بيير بيرتن في دور جايف، سيمون ڤالير في دور ڤاريا.

تُشكّل الشخصية القدر. وهو الأمر الذي لا يعنى أن كل الأبطال في الأعمال الكلاسيكية لديها شخصية. فتشيخوف يقول عن الشخصية: "لماذا أُركز كل شخصياتى على شعور واحد، في حين أن الحياة معقدة، والفرد نفسه نبيل وحقير بالتبادل، وكذلك جبان وشجاع...إلخ [...]".

وتنتهي المسرحية نهاية مأساوية: تنتهي بوفاة بلاتونوف. ومع ذلك فإن نغمة المسرحية مضحكة مملوءة بالحيوية(٤٢) .

وقد أدى ذلك إلى ارتباك النقاد حولها: فهل المسرحية كوميديا أو تراجيديا؟ واستشهدوا بالخلط في عرض ڤيلار. فقد ارتدى صديريًا كاروهات، وبنطلونًا كرنبيًا أخضر اللون، وحذاءً أصفر، وشاربًا لامعًا، وشعرًا مُدلكًا بالفازلين، مما يجعل منه متأنقًا يشبه متأنقي لابيش Labiche أو أوفنباخ Offenbach.

كان الديكور المسرحى لإدوارد بينو Edouard Pignon على مسرح تياتر ناسيونال بوبولير واقعيًا وبراقًا على غير العادة، ولكن ذلك كان جزءًا من فهم ڤيلار للروح الروسية. وأشار الفصل الثاني بخط أعمدة التلغراف التي تتضاءل وتختفي تدريجيًا إلى السهل الرمادى الذي يمتد بلا حدود. واعترف ڤيلار أن الحوار وضَّح قدرًا من الواقعية، ولكن من الخطأ أن نترك البيئة تسيطر أو تشكل عامل الجذب الأساسى. "إنني أطلب الحرية الكاملة في عرض مسرحيات تشيخوف أو غيره. وبعد أن أُرسى هذا المبدأ، فإن المخرج الموهوب سرعان ما سيرى أنه ليس حرًا، فكلما كانت المسرحية عظيمة كلما اضطر المخرج إلى أن يفسر فقط، لا أن يبدع"(٤٣). وردًا على ذلك فإن المخرج الروسى بوريس بابوتشكين – الذي يعدُّ نفسه من أصحاب الحقوق في أعمال تشيخوف – اعترض على "المعرفة السطحية بالحقبة وبالشخصية القومية للمسرحية" (٤٤) .

في أعقاب اكتشاف مسرحية بلاتونوف، جاءت مرحلة إصلاح مسرحية إيڤانوف، والتي عرضت أول مرة في التليفزيون الفرنسى، ثم على المسرح

المعاصر تياتر دي أجوردوى من إخراج جاك موكليه Jacques Mauclair، واختار رينيه أليو René Allio واقعية انتقائية وأشياء هرمة لها جو الطقوس، مثل براد الشاى، لتوضيح كيف أن العادة والتفاهة قد استقرتا[٤٥]. واعتبرته كاتبة سيرة تشيخوف صوفي لافاييت Sophie Laffitte أفضل إنتاج باريسي لتشيخوف بسبب إمعان التفكير في عناصر تركيب الحركة المسرحية، والتوزيع المتقن للأدوار، والمشاهد المزدحمة بتركيباتها الجميلة.

انحنى مسرح الكوميدى فرانسيز نفسه احترامًا أمام مكانة تشيخوف الجديدة، وفي عام ١٩٦١ أخرج مسرحية الخال فانيا التي ترجمتها إلزا تريوليه Elsa Triolet، والتصميم الديكوري لـ أليو، الذي سرعان ما أصبح مصمم مناظر مسرحيات تشيخوف في فرنسا. وكما لو كان المسرح يشير إلى عدم خبرته في التعامل مع مثل هذه الموضوعات، حين عَيَّنَ اثنين من المخرجين، وزوّد العروض بالنجوم. وخلال العقد التالي نشرت ساشا بتويف إنجيل تشيخوف في كل المقاطعات، وقدم أندريه بارساك أسلوب بارو في شكل قراءة كوميدية للشقيقات الثلاث مع مارين فلادي Marin Vlady (١٩٦٦)[٤٦]. وقدمت مارجريت دورا Marguerite Dura إعدادًا غريبًا لمسرحية النورس. ولكن في الجوهر لم يكن هناك إعادة تفسير لهذا للاهتمام الشديد، حتى تحول أنطوان فتيز إلى تشيخوف في الثمانينيات.

في عام ١٩٧٢ سجل استطلاع قامت به هيئة أتاك للاستعلامات أن تشيخوف أحد ثمانية كُتاب يعرض لهم مسرحيات على مسارح الدولة منذ عام ١٩٤٥، وقد أنتج له ٢٨ عرضًا ليأتي بذلك قبل راسين Racine الذي أنتج له ٢٦ عرضًا، وبعد لابيش Labiche ويونيسكو Ionesco اللذين أنتج لهما ٣٠ عرضًا[٤٧].

والاستشهاد بذكر راسين يذكرنا بأنه في الستينيات احتل مخزون مسرحي جديد خشبة المسرح الفرنسى. فلقد كان على بيكيت ويونيسكو وأداموف ألا يمحوا أثر تشيخوف، ولكن يرشدونا إلى تفسير جديد لتشيخوف. واعترف أداموف حتى

بأن تشيخوف قد أمده بنسق لحواره غير المباشر. ولقد امتدح بارو من قبل "الروح الروسية"؛ "لأنها تطيل أمامنا الطريق نحو الأسرار، وتجعلنا نقبل مـرور الـزمن ببراعة فائقة"، وهو اهتمام يتعلق باهتمام لدى أولئك الكتاب من كتـاب المـسرح. ويلاحظ يونيسكو أن تشيخوف يركز اهتمامه أولا على حقيقة أن "الناس يموتون في صحبة من يعتبرونهم جزءًا منهم"(٤٨). لقد كانت سمة العبث عند تـشيخوف علـى مرمى حجر.

ألعاب محرمة

إن اهتمام العبثيين بالمصادفة والفناء - والذي يشكل أساس رؤية بيتر بروك Peter Brook لمسرحية بستان الكرز- يشاركهم فيه أنطوان ڤيتـز Antoine Vitez، الذي استفاد من معرفة اللغة الروسية، وترجم تشيخوف للمخرجين الآخرين. أكـد ڤيتز على "حداثة" تشيخوف، مستحضرًا معاصرته لفرويد، كما لمسرحية كـاليجرام لـ أبولينير Apollinaire (وهي مسرحية تعالج تفاهة الأماكن وفضاءها). أخـرج ڤيتز الفودڤيلات في مدرسة جاك لوك، والنورس في معهد الكونسيرفتوار، ولـذلك أدرك أن كل شيء له معنى عند تشيخوف أكثر مما يعنى في الحيـاة، "إن أسـلوبه يهدف إلى إعطاء العالم أو الحوار أو العلاقات الشخصية نظرية مـا. فـلا شـيء يحدث في الظاهر مصادفة، وليس له معنى أو تفسير"(٤٩). وقد اقترح ڤيتز- الـذي يدعى اكتشاف قسوة تشيخوف قبل كرايسا- أن الحقد وجمود القلب موجهان نحـو الذات، وأن هناك أمورًا ضرورية من هذا القبيل تصاحب الافتقار إلى التبرير.

وعلى خلاف مسرح الكلاسيكية الفرنسية الذي يعرض دائمًا اليومي الحاسم؛ أوضح ڤيتز أن تشيخوف يعرض "خواء" أو "خُلوًا من الحدث" تحدث فيه كثير مـن الأشياء، بما في ذلك الأزمات:

والطريقة التالية لإخراج تشيخوف هي الطريقة الوحيدة الصواب - والتي سيستهجنها النقاد بالطبع، لأن النقاد دائمًا يتخلفون عن زمنهم بعشر سنوات- وهي: أن نفعل ما يريده تشيخوف؛ فالآن قد تراكمت لدينا العلامات، والآن كيف أعرف إخراجها. إن الاهتمام سيكون بفعل ما لا أعرف بالضبط فعله، وذلك لاستئناف المناقشة أو الفضول في ذلك الجزء من الذاكرة الجماعية أو الثقافية المسماة تشيخوف. ولتمثيل بستان الكرز على أنها ڤودڤيل(٥٠).

وعلى العكس لتمثيل الفودڤيلات كما لو كانت مسرحية طويلة لتشيخوف.

وقد أتيحت الفرصة لـڤيتز أن يجرب نظرياته عندما أخرج النورس على المسرح القومي في شايو بترجمة حذفت فيها معظم الإشارات الروسية. وبالفعل استُحْضِر الجو الروسى كاقتباس ساخر؛ ذلك بإحضار براد شاى في الفصل الثالث. وحيث كان تشيخوف مألوفًا لدى ڤيتز، فقد افترض ڤيتز أنه مألوف لدى جمهوره أيضًا، وأعطى لنفسه الحرية في التلاعب بعدم الارتباط. فلم يكن هناك ارتباط مسرحي داخلى، ولكن تأكيد التناقضات والأهداف المتشعبة، وزيف التمثيل والمواقف والأماكن، وهو ما ينقل غياب التكامل المركزى عند تشيخوف.

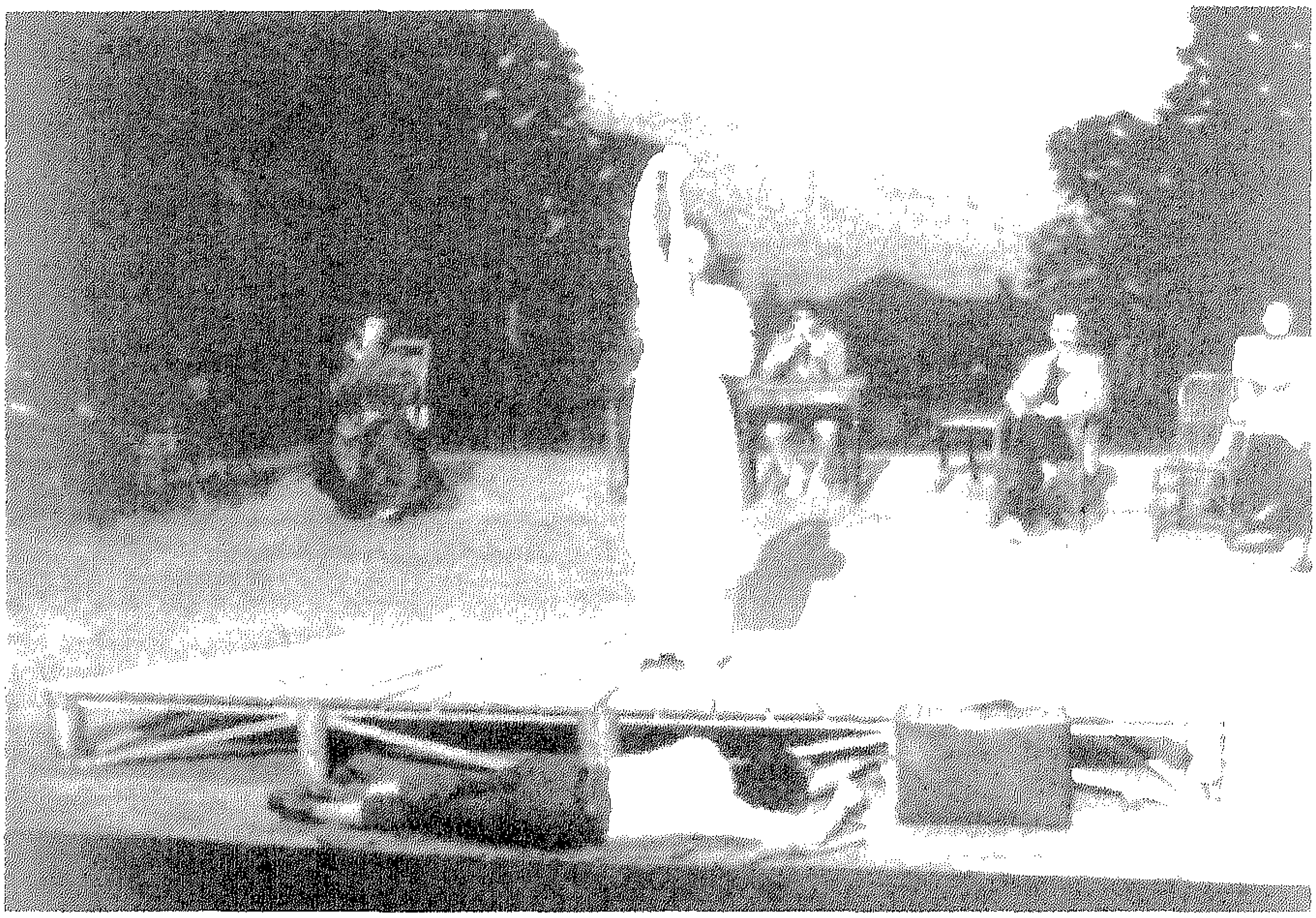
وفي هذا الصدد كان ڤيتز مخرجًا في المقام الأول لما بعد الحداثة في غرب أوروبا: واسع المعرفة، ملمًا بأحدث النظريات الأدبية، وقد بهرته السيميوطيقا (علم العلامات والأغراض) والبنيوية. وكان أسلوبه واعيًا تجريبيًا مملوءًا بالشكوك في الشهوانية، ومن ثم يناقض الجو التشيخوفي التقليدي، ويشكل تهديدًا بالنسبة إليه. فالتصريح المكبوح عند ستانسلافسكي في التمثيل حلت محلّه المبالغة، والتمثيل الواقعى أربكه التجريد. ويرى ڤيتز أن:

لا بد أن نعترف أن أي شيء في المسرح هو تقليد، وأن كل شيء تقليدى في المسرح. واستخدام الكلمة نفسها للإشارة إلى تقليد (متبع)، سواء أكان جيدًا أم سيئًا، هو أمر مشروع. فالتقليد السيئ هو التقليد الروتينى الذي أصبح عاديًا، حتى إن أحدًا لا يلاحظه. ويخبرنا مايرهولد أننا ينبغى أن نرفض ذلك النوع من

التقاليد المتبعة، فهو يؤيد بدلاً من ذلك التقليد الواعي: فلا بد للفنان أن يبتكر تقاليده، أي نظام العلامات الخاص به، ويجعل جمهوره يفهمه(٥١).

يبدأ نظام العلامات لمسرحية النورس بمساحة ممتدة على خشبة المسرح، يوازيها أعمدة صفوف من الأشجار العالية، تدعمها سماء متراميـة تغـرب فيها الشمس، والمنزل في المقدمة. وتوازي منصة تريبليف المنخفضة الأضواء السفلى مع هبوط خشبة المسرح نحو البحيرة، والتي حدد موقعها - كما أراد زادك Zadek - في صالة الجمهور. وعندما يسدل ستار المسرح الصغير ينعكس المنظور، فتصبح جدارًا يمنع التواصل بين نينا وتريبليف على جانبيها المتقابلين. ويمكن أن نرى نينا بذلك خلف خشبة المسرح تدرك رد فعل الجمهور عن طريق المشاهدين في القاعة. وأطلق مايرهولد على مثل هذا الانعكاس المكاني "التأليف المتناقض"، مما يجعل الجمهور مشاهدًا مزدوجًا.

ولم تحاول السينوجرافيا أن تجعل الواقع يستمر بعيدًا عن المسرح، حيث إن الواقع يمثل تمثيلا زائفًا متكلفًا. فطبيعة الأشجار والمنزل المصنوعة من ألواح ملتصقة بعضها ببعض كانت دائمًا دليلاً على ذلك، مما يؤكد واقعية الشخصيات والإكسسوارات المسرحية أحيانًا. ففي الفصل الثاني يتحرك المنزل إلى الأمام، وفي الفصل الثالث تقترب الواجهة والشرفة من أنوار الحافة، ومدخل المنزل في الفصل الرابع نراه من منظور معكوس شاسع، ولكنه ضحل، وبعد الطلقة النهائية رُفِعَ لوح خشب للكشف عن مكان البحيرة على خشبة المسرح. وساعدت الإضاءة على إبراز الحالة العاطفية، فغروب الشمس في الفصل الأول يعطي جوًا رومانسيًا مملوءًا بالتناقضات. أما في الفصل الثاني فنرى شمس الظهيرة تجسد الشهوانية. أما ضوء النهار في الفصل الثالث فيبرز جو الملل والكآبة. والمساء في الفصل الرابع يبرز الغرابة والكآبة. وحافظ مصمم الملابس يانّيس كوكوس Yannis Kokkos على الألوان الواضحة المتناقضة، وهي: اللون الأبيض بالنسبة إلى نينا ودورن، والأسود لأركادينا(٥٢).



(٣٦) نينا (دومينيك رايموند) تمثل في المسرحية داخل المسرحية في الفصل الأول من النورس.
إخراج أنطوان ڤيتز. المسرح القومى شايو ، باريس، ١٩٨٤.

قبل ذلك بسنوات كان ڤيتز قد تحدث عن مسرحية النورس بوصفها تتناقص تدريجيًا في القوة – من الوجهة الفرويدية – عن مسرحية هاملت؛ فقبل إنتاجه مسرحية تشيخوف كان قد أخرج هاملت ومثّلها كثير من الأبطال أنفسهم. وكان التناقض بين المسرحيتين يُعد اختزالا وليس تناقصًا في القوة[٥٣]. فقد رأى أحد النقاد أن نينا تلعب "حواء في مملكة الدانمارك"[٥٤]. وكان الطموح يدفعها – على الرغم من قلة موهبتها فى أثناء هذه الرمزية – إلى التعامل مع ملابسها، مثل لُوا فولر Loie Faller ، وأن تشوه صوتها. واستخدم تريبليف أصابع يديه وقدميه لمعالجة العصي المنيرة وهو مستلق على ظهره مثل طفل سريع التأثر. واستحوذ على إنتاج ڤيتز للمسرحية التقدم في السن والفروق في العمر: فأركادينا تكبر تريجورين في العمر الذي يكبر بدوره نينا. فليس هناك تناسق أو تزامن بين الأجساد والأصوات والنص. وقد يوضح هذا لماذا بدا كل من: جان – كلود جاى، وبرونو سرمون أصغر سنًا بكثير من شخصيتي سورين ودورن، ولماذا كان هناك تواطؤ بين تريبليف وسورين، وكلاهما شاب أخرق. لقد أصبح الحب "لعبة محرمة"، أو سلسلة من المحاولات المجهضة للاحتفاظ بشريك في مكان ما، لا ترتبط فيه الرغبة بالألم المعتاد، يدين كل إنسان على عزلته[٥٥]. وساعد الصمت بين عبارات الحوار على خلق جو من القلق والغموض، وكانت النتيجة كوميديا سوداء.

كان المقصود برفض مفهوم الحبكة كتنظيم روائى وتفكيك بلاغى، هو تجريد ميكانيكية النص، وإبراز غرابته المزعجة. ويمكن أن ترمز استراتيجية ڤيتز في إعادة تقييم فروض المحاكاة المسرحية إلى استراتيجية معظم المخرجين الأوروبيين المعاصرين. ولقد كان ڤيتز يكن احترامًا لتشيخوف، ولكن القلق من التأثير يثقله، فلذلك سعى إلى إعادة وضع المسرحية في وعيه بثقافته الذاتية. ويمكن للمرء أن يسمى هذا الوعي الذاتي الفكري والوعي بآراء الماضي واتجاهات الموضة، يسميه "خوفًا" من أن يبدو ساذجًا أو عتيق الطراز. والجمهور المطلع لديه الرغبة غالبًا في الكشف عن الرموز التي حلت محل "التحديد التقليدي للشخصيات"

أو"الاستجابات العاطفية". وكلما كانت شخصيات تشيخوف ومواقفها أكثر ألفة، كان المخرج أكثر حرية في تناولهم عبر تجارب تختبر حدود الواقع المسرحي.

الفصل الخامس عشر

تشيخوف في أمريكا (١٩٥٠ - ١٩٩٥)

لقد منح السن تشيخوف نُبلا... فأصبح يهدئ ويُطمئن مثل قطرات الناردين التي يصفها الأطباء في مسرحياته... بل أصبح أحد المعتقدات الراسخة، مثله مثل كل الأنماط التقليدية...بل يمكن اعتباره سانتا كلوز الأدب الدرامي...

سبنسر جولب Spencer Golub(١)

تحية للتعارف

انتهت أول مرحلة في استيعاب الناطقين بالإنجليزية لتشيخوف عندما توقفوا عن هجاء اسمه Tchekoff أو Tchehof. وعندما أصبح استخدام المقطع Kh صيغة قياسية، قل تأثير الرواسب الفرنسية والألمانية، مع أن ذلك أدى إلى نطق اسمه Check-off أو تشيخوف كما لو كان ذلك إحدى التعليمات لحل لغز كلمات متقاطعة. فلقد عرف النقاد الإنجليز أعماله مترجمة، ولذلك ظل مستوى تقييمهم له يقتصر بسذاجة على المحتوى. وكانت القلة الملمة باللغة والأدب الروسيين تميل إلى شرح ما يقوله النقاد الروس: فكتاب ديفيد ماجارشاك David Magarshack "تشيخوف الدرامي" يدين بالكثير للناقدين الروسيين بلوخاتي Balukhaty وإرميلوف Ermilov. وكان معظم هؤلاء الكتاب أكاديميين أهملوا المسرحيات كأدوات مسرحية، ولم يضعوا في الحسبان صلة تشيخوف بدراما القرن العشرين وابتكاراتها. لقد أسقطوا على تشيخوف هويتهم الذاتية التي تتلخص في جوهرها في الليبرالية وبُعد النظر والإنسانية.

ولقد استعاد ممارسو المسرح الجانب الكوميدي عند تشيخوف. وتعبر مارجريت وبستر بابتهاج قائلة: "لقد مر حتى الآن أربعون عامًا... منذ عرضت

مسرحية بستان الكرز أول مرة في موسكو، وهنا في نيويورك (١٩٤٤). ولقد قرب تقلص المكان والزمان بيننا وبين [تشيخوف] كما كنا في الماضي. ففي بلدنا تلقى الجمهور المسرحيات التي أعيد عرضها بترحاب وبصرخات الدهشة؛ لأن المسرحيات لم تكن بمثل الكآبة التي ظنها الناس في الماضي... ولكنها خفيفة ومرحة، بل هزلية..."[٢]، وكان ينبغي إعادة اكتشاف تشيخوف كل عدة سنوات.

لقد بلغ السرور لدى مكتشفي تشيخوف أوْجه بالمسرحية الكوميدية، ولجعل تشيخوف أكثر قابلية لدى الجمهور حاولوا إعطاءه الطابع المحلي. وغير مسرح بروفنستاون مسرحية بلاتونوف إلى ألعاب نارية في حديقة جيمس(١٩٤٠)، وكتب جوشوالوجان Joshua Logan، وأخرج مسرحية "أشجار ويستريا" (على مسرح مارتن بك في نيويورك،١٩٥٠)، ونقل مكان أحداث بستان الكرز إلى مزرعة فيما بعد الحرب، حيث كان الخدم عبيدًا فيما سبق، ولوباخين تاجر محاصيل حاز الثراء، ورانيفسكايا فاتنة من الجنوب لعبت دورها هيلين هايز Helen Hayez بعينيها اللامعتين. والغريب أن ديكور حجرة الأطفال التي يحدث فيها أحداث الفصول الأربعة تماثلت مع وضع الفتحات الهلالية والنوافذ في ديكور مسرح الفن. وقد سمح لوجان Logan لنفسه بحرية كبيرة في معالجة الحبكة لجعل حب لوباخين لرانيفسكايا في المشهد الأخير، ورفضها ببرود عرض الزواج مع أنه يمكنه إنقاذ أشجار ويستريا[٣].

لقد كانت هناك إضافات في هذه التغييرات؛ لأن الدراما الأمريكية كانت قد استوعبت تشيخوف. فمعظم كُتاب المسرح الأمريكيين كانوا ضليعين في أعماله، وكتبوا ما ظنوا أنه واقعية شعرية تشبه ما كتب. وقبل الحرب العالمية الثانية كان له تأثير كبير فى بول جرين Paul Green، وكليفورد أوديتس Clifford Odets وإروين شو Irwin Shaw. يذكر شو: "يرجع الفضل إلى تشيخوف في أنني قررت أن أكتب مسرحيات". وفى أثناء الخمسينيات أعطى كتاب المسرح دليلاً على قوة المثل والقدوة، وهؤلاء الكتاب هم روبرت أندرسون Robert Anderson، ووليام

إنـــج William Ing ، وتينيسي ويليـــامز Tennessee Williams، وآرثـــر ميللـــر Arthur Miller ، وبادي تشايفسكي Paddy Chayefsky ، وآخرون. واعتقد ويليامز فيما بعد "أنه يحتفظ بريبرتوار أكثر من اللازم"، ولكن في نهاية حياته عَدّل عنوان مسرحية النورس إلى كراسة تريجورين. ويقول ميللر: "عبدت تشيخوف في أوائـــل حياتي... وعمق المشاعر في أعماله وصدقها والشدة التي يعمل بها وفقًـــا للواقـــع الداخلي لشخصياته، وهذه كلها صفات غالية عندي". وكان هناك خطر كامن فـــي عبادة البطل على هذا النحو. وكما أشار أندرسون: "لقـــد هـــبط كُتّـــاب المـــسرح الأمريكي إلى الأرض محاولين أن يكونوا تشيخوفيين أمريكيين، لقد انتهينا جميعًـــا بقطع حوارية"(٤).

لقد وجد الممثلون والمخرجون القادرون على تفسير أعمـــال تـــشيخوف أن تقنياتهم وتدريباتهم غير كافية لمجاراة الأستاذ العظـــيم نفـــسه. وأصـــرت الـــروح التجارية وقواعد الاتحاد للمسرح الأمريكي على تحديد فترة البروفـــات واجتمـــاع فريق التمثيل للمناسبة الحاضرة، وهي عوامل تخفف من كثافة النـــسيج المطلـــوب لتشيخوف. وبدأ مفهوم البرنامج المسرحى (الريبرتوار) في التأصل فـــي مـــسارح الأقاليم، ولذلك كان هناك قليل من الفرق التي عمل فيها أساتذة الحرفة طويلاً بمـــا يكفي لتقديم تشيخوف بجمال وبراعة. وكانت هذه مشكلات مستوطنة. لكن الأمـــر الأكثر تحديدًا هو سوء بنـــاء تقنيتـــه: مـــن اســـتيعاب نمـــوذج ستانـــسلافـــسكي Stanislavisky إلى ولع أمريكي محلي بالدراما العائليـــة الوجدانيـــة ومـــسرحيات اكتشاف الذات.

تشيخوف خارج برودواي

شهدت الذكرى الخمسين لوفاة تشيخوف تجدد الاهتمام بمسرحه، كما يـــشهد بذلك كم المطبوعات وعدد المسرحيات الضخم الذي عُـــرِضَ خـــارج بـــرودواي، والذي كما يرى چون جاسنر John Gassner:

أكد شهرة متزايدة. ففي الربع الأخير من القرن بدا [تشيخوف] – ولـيس إبسن – هو مؤسس المسرح الواقعي لهذا القرن [...] فقد أظهر تشيخوف أكثـر من أي عملاق في الفن المسرحي الحديث أن رغباتنا يمكن تحقيقها (٥).

لقد واجه نوريس هوتون Norris Houghton مشكلة تخفيف حدة الواقعيـة دون إخفائها عندما أخرج مسرحية النورس على مسرح فـونيكس عـام (١٩٥٤). وكان مسرح فونيكس – وهو شركة حديثة التأسيس– قد حل مكان مسرح البيدية(*) في الطريق الثاني، وكان مخصصًا لعرض المسرحيات الكلاسـيكية والعـروض الأولي لروائع الكوميديات الغنائية. وكان هوتون الذي اشترك في تأسيس المسرح، كان حجة معترفًا بها في المسرح الروسي، والذي عرض كتابه "بروفات موسـكو" عرضًا مفعمًا بالحياة لأعمال ستانسلافسكي ومايرهولد قبل وفاتهما بقليل. ومع ذلك فقد وجد هوتون أنه من الصعب تخيل مسرحيات تشيخوف "لتُعـرض فـي وسـط مؤسلب"، وأوصى "بالواقعية الانتقائية". وهذا يعني سينوجرافيًا "اسـتخدام قمـاش شفاف للستائر، وقليل من جذوع الأشجار في المقدمة، والاستغناء عـن الجـدران الصلبة في الديكور الداخلي. ووضح السقف المعلق حدود الغرفة محيطًا بالأحداث، مع وجود أبواب ونوافذ صلبة، وعينة من الأثاث والسجاد والزخارف التي كانـت موجودة في تلك الحقبة (٦).

حاول هوتون – اعتمادًا على تفسير ماجارشـاك للمـسرحية – أن يمـزج التراجيديا بالكوميديا. ولكن جهوده كانت تهددها فترة البروفات القليلة التي امتـدت لمدة ستة وعشرين يومًا فقط، مع وجود فريق تمثيل ذى خلفيات قوميـة متنوعـة، وهم: المهاجر التشيكي والممثل چورج فوسـكوفيك George Voskovec فـي دور دورن، والمهاجرة الروسية ميرا روستوفا Mira Rostova في دور نينـا، والممثلـة الإنجليزية جوديث إيڤيلين Judith Evelyn في دور أركادينـا، ولعبـت الأمريكيـة

(*) البيدية: لهجة من لهجات الألمانية تكثر فيها الكلمات العبرية والسلافية، وينطق بها اليهود فى الاتحاد السوفيتى - سابقًا - وبلدان أوروبا الوسطى، وهى تكتب بأحرف عبرية (المراجع).

مورين ستابلتون Maureen Stapleton دور ماشا، والأمريكي مونتجومري كليفت Montgomery Clift دور تريبليف. وأدى امتزاج اللكنات والأساليب إلى عدم اقتناع الصحافة والجمهور على حد سواء. وحينما سألت روستوفا في دور نينا: "هل تظن أنني ينبغي أن أكون ممثلة؟" صاح بعض المتفرجين "لا!". أما تجربة الفيلم الذي خاضه كليفت فقد جعلته غير قادر على إبراز مشاعره خلف قوس البروسينيوم. لكن وجود نجوم هوليوود المشهورين (على الرغم من معارضة مسرح فونيكس لنظام النجوم) هو الذي ضمن نفاد التذاكر لمدة خمسة أسابيع. وقد استطاعت ستابلتون بوجدانيتها المحلية أن تشغل الخيال. وكانت ماشا كما صورتها مصابة بالعصاب، وتمتمت قائلة في استياء: "إنني في حداد على حياتي"، وهي على وعي جيد أن مرور الساعات يقضي على أحلامها. وبالنسبة إلى البعض يأتي أروع المشاهد في نهاية الفصل الأول عندما أراحت رأسها على صدر فوسكوفيك وهمست قائلة: "إنني لا أعرف لماذا أحيا"(٧).

في عام ١٩٥٥ استهل ديفيد روس مرحلة من مراحل ترجمة تشيخوف على يد ستارك يانج Stark Young؛ آملاً أن يدحض قبول الأمريكيين لتشيخوف بوصفه كاتب الأعمال التي يتعذر فهمها، وسرعان ما تلت مسرحية الشقيقات الثلاث مسرحية بستان الكرز، وقام بأدائها فريق تمثيل مختلف. وحتى مع التركيز على "الحركة والإيقاع" كمكونات أساسية، فقد أصر على المحافظة على "الحقبة" التاريخية للمسرحية. ومع ذلك، ولأن عرض المسرحية في ساحة مسرح الشارع الرابع، والجمهور يواجه بعضه بعضًا، فإن الجسدية كانت ملمحًا معاصرًا صرفًا. وكانت القيود الشخصية والاقتصادية على الفرقة – التي كانت تعرض في بدء الأمر بدرجة من التكثيف والهدوء – عاملاً أن تجعلها تعاني قلة العائد مع كل افتتاح جديد. ووجد بروكس أتكينسون Brooks Atkinson أن روس "حرر تشيخوف من البلاغيات"، لكن إيريك بينتلي Eric Bentley – الذي أثنى على مسرحية

الشقيقات– يرى أن مسرحية بستان الكرز غير دقيقة وغير مستقرة، لبحثها المتوتر عن التأثير الشعري.

كانت خبرة جورج ڤوسكوڤيك بالنسبة إلى أعمال تشيخوف من الأشياء المفيدة، مع أن عمله في التشيك كان بمثابة مهرج ساتيرى، لكنه قام بالدور الرئيسي في مسرحية الخال ڤانيا على مسرح الشارع الرابع من شهر يناير حتى شهر يوليو عام ١٩٥٦، وقام بدور أستروڤ معبود الجماهير فرانشو تون Franchot Tone، وأدى حضوره الطاغي في هذا العرض أن أصبح أفضل العروض جماهيرية في المسرحيات الثلاث. ويلاحظ ستارك يانج باستحسان أن "أسطورة تشيخوف" بوصفه كاتبًا كئيبًا قد بُدِّدَتْ. ومع ذلك فقد ساعدت خفة النغمة على تبديد حدة المسرحية بكاملها. وحينما انتهى موسم العرض صُوِّرت الخال ڤانيا فيلمًا في مدينة لونج أيلاند(٨)، وهي المرة الأولي التي تستغل فيها السينما الأمريكية أعمال تشيخوف. وظهرت مسرحية إيڤانوف لأول مرة في نيويورك عام ١٩٥٨ في مسرح ريناتا. وكان تشيخوف بمثابة عامل جذب لمرتادي المسارح خارج برودواي، وذكر الصحفي جين فرانكل Gene Frankel عام ١٩٥٩ أن مسرح فورث ستريت "الشارع الرابع" استأنف عرضه لمجموعة من أعمال تشيخوف "لأنها استثمار ناجح يجذب الجمهور". ومن ناحية أخرى يرى بنتلي أنه حان الأوان لإيجاد تفسير دقيق عند إحياء الأعمال الكلاسيكية وعدم الاكتفاء بإحيائها كما هي(٩).

وقام طلاب من كلية برنارد وجامعة كولومبيا في عام ١٩٥٤ بتمثيل مسرحية بلا عنوان لمدة ثلاث ساعات، تحت عنوان دون جوان على الطريقة الروسية، وعُرضت بلاتينوف عرضها الرسمي الأول في أمريكا على مسرح جِرينوِش ميوز في عام ١٩٦٠. وأثنى عليها الجميع (١٠). وكان إعداد أليكس سيجى Alex Szögyi محاكاة للنص الروسي المنشور وترجماته الفرنسية والإيطالية، واختُصِرَ لتقليل قدر الأجزاء الميلودرامية، واستُبدل بها عناصر من الفارْس. وقد سمح لنفسه بقسط كبير من الحرية، فعلى عكس ما عدله تشيخوف في

مسرحية إيـڤـانوف، لم يمت إيـڤـانوف بإطلاق النار عليه، ولكنه مـات ميتـة طبيعية إثر أزمة قلبية. ووافق النقاد على هذا التغيير الذي يلائم النغمة الكوميديـة كما أخرجها أمنون كاباتشنيك Amnon Kabatchnik. ولقد أذهل والتر كير Walter Kerr الفارق بين هذه النغمة الكوميدية وداء الصمت الكئيب الذي منينا به في هـذا البلد بوصفه يرتبط بأعمال تشيخوف الأخيرة:

إن العناصر الكوميدية والفارْسية كانت دائمًا ظاهرة في أعمال تـشيخوف الأولي. ولكن حتى الآن لم نستطع تخيل ما كان يمكن أن يحدث إذا ما طُبِّقَ هـذا القناع الدلالي... مع توفير الإلمام بنفسية المرضى على شـكل مكتمـل، وجعلـه قضية اجتماعية كبيرة.

وقد رأى كير صلة حميمة بين موليير Moliére وتشيخوف في هذا الكشف الجديد، وتساءل ما إذا كان ذلك هو الطابع السائد أو أنه يرجع فقـط إلـى إحـدى مسرحياته الناضجة(١١).

وحينما عرض اتحاد الفنانين مسرحية النورس بثوبها المحدَث على مـسرح فولكسبين في عام ١٩٦٢، هوجمت على الفور لتحديث الأحداث. فهـذه المفارقـة التاريخية جعلت قلق الروس في نهاية القرن يبدو لا محل له في ذلك المكان غيـر المحدد. فقد حول المخرج ألِيّس راب Allis Rabb الكوميديا إلى بيرلسك، وأدخـل تقنيات السينما الصامتة مثل التابلوهات الجامـدة وتـسارع الحـدث، واسـتخدمت موسيقى ديبوسي Debussy لإعطاء الجو النفسي(١٢).

ولقد بُرْمِجت هذه الاتجاهات في خريطة جينات المسرح الأمريكي. فقد كان الحدث هو الشيء المرغوب فيه، وبعد أن سمحوا لأنفسهم بمعاملة تشيخوف ككاتب كوميدي، كان هناك دافع لا يقاوم للاتجاه نحو الضحك من الأعماق. وبالإضافة إلى ذلك رأى القطاع اليهودي الضخم من جمهـور نيويـورك - بإرهافـه العـاطفي الممزوج بالسخرية والنفعية- رأى الحياة في روسيا أيام القيصر من خلال أعـين

المهاجرين. وفي عروض برودواي وخارج برودواي حُوِّلتْ ضـيعات تـشيخوف الروسية ومفكريها إلى النمط الأمريكي.

العرض المنهجي للشقيقات الثلاث

ظهرت المشكلات المختلفة التي واجهها مـسرح نيويـورك فـي إخـراج تشيخوف أكثر وضوحًا في مسرحية الشقيقات الثلاث الشهيرة، والتي أخرجها فـي عام ١٩٦٣ لي ستراسبرج Lee Strasberg لاستوديو الممثل الذي كان بمثابة قبلة منهجه المسمي "الطريقة". واستوديو الممثل هو مدرسة سـيطرت علـى المـسرح الأمريكي بعد الحرب العالمية الثانية. وقد اختارت ألا تعرض عروضًـا، وكانـت كليتها وخريجوها من الذين مثلوا وأخرجوا مسرحيات ميللر وويليـامز وأونيـل. وخلال الخمسينيات كان استوديو الممثل مسرحًا أسطوريًا لهؤلاء الممثلـين، مثـل مارلون براندو Marlon Brando ، وبن جـازارا Ben Gazzara، ورود سـتايجر Rod Steiger، وإلي والاش Eli Wallach. وكان وريثًا لمسرح الجماعة، وصـاغ عقيدة التمثيل المنهجي (الطريقة). وكان يدعي أن هذا المنهج مؤسس على مـنهج ستانسلافسكي على الرغم من التأكيد الكبير على التمثيل الداخلي، وعلى إعادة خلق مشاعر الممثل الشخصية أكثر من تأكيد التعبير الخارجي وخلـق الـدور. وعلـى الرغم من هذا الانهماك الذاتي كان ممثلو الطريقة المنهجية قادرين علـى عـرض مثير للحدة العاطفية وقراءات لا يمكن التنبؤ بها.

وكان لي ستراسبرج – المولود في جلاسيا – دارسًا ملمًا بالمسرح الروسي، ولكنه كان دوجماتيًا لا يتحمل البدع. ودرس جيورجي تـوفسـتونوجوف -أكثـر المخرجين اتباعًا لستانسلافسكي في جيله في روسيا – بعض أفكـار ستراسـبرج، ووجد تعاليمه "تعارض تمامًا تعاليم ستانسلافسكي... حيث يتطلب حالـة وجدانيـة

طول الوقت، وهذا ما حاربه ستانسلافسكي. لقد أخذ ستراسبرج كل مصطلحات ستانسلافسكي... ولكن لم يكن لديه جوهره قط [١٣].

أسس ستراسبرج – مندفعًا باستبعاده من قيادة فرقة لنكولن الجديدة – مسرح استوديو الممثل لإخراج مسرحيات للجمهور. وفي عام ١٩٦٢ تلقى مبلغ ٢٥٠,٠٠٠ دولار من مؤسسة فورد، وهو مبلغ يكافئه به روجر لـ. ستيفن Roger L. Steven [١٤]. ومع هذا الدعم بدأت الفرقة العمل المنتظم في مسارح برودواي. وبعد مسرحية خوسيه كوينتيرو "فصل غريب"، وبها قليل من ممثلي مسرح الاستوديو، أخرج ستراسبرج الشقيقات الثلاث، والتي أهداها إلى الممثلة مارلين مونرو Marilyn Monroe ؛ أشهر طالباته. وكثير من عمل ستراسبرج تعرض للمراهنة، فلقد كان يتحدى الشائعات التي تقول إنه عاجز عن إخراج مكتمل، فكان عليه "أن يقبل التحدي أو يغلق أبواب المسرح". وبالإضافة، إلى ذلك، فإذا كان ستراسبرج وريث ستانسلافسكي في أمريكا (وهو لقب كان موضع جدل لدي ستيلا أدلر Stella Alder)، فقد كان إخراجه لرائعة تشيخوف لا بد أن يكون حاسمًا وقاطعًا.

قام بالترجمة راندال جاريل Randall Jarrel ، وهو شاعر من أفضل الشعراء الأمريكيين، ولم يكن يعرف الروسية، ولكنه عمل على مقربة وثيقة مع بول شميث السلافي، وأخرج أفضل ترجمة إنجليزية للمسرحية. وعرض كوكبة من الفنانين بحماسة خدماتهم لمعلمهم السابق، وهم كيم ستانلي Kim Stanley (في دور ماشا)، وجيرالدين بيدج Geraldine Page (في دور أولجا)، وشيرلي نايت Shirley Knight (في دور إيرينا)، وكيفن ماكارثي Kevin McCarthy (فيرشينين)، ولوثر ألدر Luther Alder الممثل المحنك في مسرح المجموعة (شيبوتكين)، وتمارا ديكارهانوفا Tamara Daykarhanova، عضو كاباريت شوف سوريى باليف سابقًا (في دور أنفيسا [المربية العجوز]). ومع أن ستراسبرج مدرب تمثيل لامع، فإنه لم يظهر براعة في البروفات، متحاشيًا مناقشات المائدة

والارتجال، والمناقشات المكثفة للأدوار. ومثـل مخرجـي مـسرحيات الـصيف النمطيين درب الممثلين على قراءة السطور المسرحية، معتمـدًا علـى التـصفح السريع. وكان يبدو كما لو كان يُدمج كل أعمال تشيخوف في مـسرحية واحـدة، فعلى سبيل المثال، تلقي أولجا بمفاتيح المنزل تحت أقدام ناتاشا، فهذه الوضعية من الحركة المسرحية مستعارة من بستان الكرز. ولم يكن هناك تنسيق بين العـروض التالية على مسرح موروسكو، وتراوحت لغات الممثلين من اللكنة الروسية لـديكار هانوفًا إلى النحو والصرف، وتغيير مقام درجات الصوت لجيرالد هيكين Gerald Hiken. ويركز العرض على عرض الحالات العاطفية، وهو مجال ضيق يفتقر إلى الإيقاع والتفاصيل والاستمرار، "أي أمسية لا شكل لها بجوار إبريق الشاي"(١٥).

ومع ذلك فشهرة الممثلين والمخرجين لطفت من حدة نقد نقاد الصحف الذين أغدقوا الثناء على هذه "الرائعة" و"الإنجاز المذهل"، كما وصفت صحيفة نيويـورك بوست المسرحية، وذكرت أنه "من الصعب الاعتقاد أن هناك عرضًا أكثر اكتمـالاً وعضوية من عرض الشقيقات الثلاث في أي مكان، سواء فـي روسـيا أو فـي الولايات المتحدة"(١٦). وبالطبع لم تشاهد الصحيفة عمل نميروفيتـيش – دانـشنكو. وذكرنا دور أولجا كما لعبته جيرالدين بيدج بالملك لير(١٧). وقد يرجع السبب -كما يقول أحد النقاد- إلى أنها اكتسبت العظمة من تفاهة ناتاشا، وأظهـرت أعـصابها الواهية بالتقيؤ في حوض، وهي الصيغة المعادلة المنهجية لكلمة "سحقًا ! سـحقًا!". وقد وجد الناقد الأدبي ف.و. دوبي F.W.Dupee أن أولجا وهي تحملق من فـوق البراقان، وشعرها منتصب، ويداها ترتعشان، مثل "شبح ينذر بشؤم الطالع"، وتمنى لو أن الممثلة حافظت على ذلك المعني. كما كانت لديه شكوى مماثلة مـن فريـق التمثيل ككل:

إنهم يقصرون قليلاً في نقل الإيحاءات المظلمة... ويبدو الأمر كما لـو أن ستراسبرج سمع عن عرض جديد للملك لير [كما أخرجـه بيتـر بـروك Peter Brook] بنغماته الفوقية التي تحاكي نغمات بيكيت Beckett وتـشويهه للـنص ،

وسعى إلى تجنب الوقوع في محاكاة ساخرة مماثلة. ولم يستطع - والحال هذه - أن يركز بحدة على النص وتقاليد عرضه، كما لو كان هو ستانسلافسكي نفسه، وهناك بعض الناس يعتقدون أنه هو وستانسلافسكي شيء واحد [...] ولو كان عرضًا أسرع وأعنف وأكثر "قوطية"... لساعد ذلك الممثلين على التغلب على هذه الصعوبات[...](١٨).

وكما يبين تعليق دوبي، لم يكن ستراسبرج قد أعاد التفكير في المسرحية على نحو يمنحها دلالة، ولكنه سعى إلى خلق روح سطحية لفن مسرحي بائد. وكان إليا كازان Elia Kazan - وهو أحد مؤسسي الاستوديو - من بين الذين لم يترك العرض فيهم انطباعًا جيدًا، حيث شعر بالإخفاق من أن كل ممثل كان معزولاً، وكأنه يلكز الجمهور باستمرار لمشاهدة حاله المؤسفة وألمه العميق: "لقد ظننت أن بعض الممثلين يتصرفون كما لو كانوا يؤدون تدريبات مدرسية ويتنافسون بعضهم مع بعض لتقديم أفضل أداء، وليستحوذوا على استحسان لي Lee... إنني أفضل مزيدًا من المرح... قليلاً من التدليل والأسف على النفس والوعي بالذات، إنني أكره التوعية العاطفية". وقال جارل لروبرت لوول "لقد كانت كارثة. لقد صوروا تشيخوف بمبالغة وبلا إتقان، كما هى الحال دائمًا في هذا البلد"(١٩).

ومع ذلك فإن حماسة النقاد اليومية، وكذلك الجمهور، لم تؤكد فقط تفوق مسرح استوديو الممثل، ولا تعاليم ستراسبرج على أنها الطريقة الوحيدة، حيث أدت إلى فيلم تليفزيوني لم يكن مرضيًا، وخلدت أسوأ عرض للمسرحية. وحينما عرضت الشقيقات الثلاث في لندن لتمثل الولايات المتحدة في مهرجان الهيئة العالمية للمسرح، كان من المتوقع أن تستقبل بترحاب نظرًا إلى جذورها ومثقفيها اليساريين والممارسين المسرحيين الذين يعارضون المؤسسة. وبدلاً من ذلك استهجن الجمهور النقاد الإنجليز الذين كانوا ينظرون إلى المنهجية على أنها حماقة؛ "إنها ضربة قاضية لمدرسة "المنهج" أو "الطريقة"... لعبت كيم ستانلي دور

ماشا، تسير ببطء، وتمشي وهي نائمة، كما لو كانت تمثل أمام صورتها في مرآة الحمام... لقد كان [المخرج] عبقريًا في التدمير". "[إنه] يقوم بإنجاز المهمة المستحيلة في جعل تشيخوف كاتبًا مملاً"[٢٠]. إن الجماع العاطفي الناقص في عرض ستراسبرج اصطدم بالضرورة بالمذهب الإنجليزي الدمث، ولكن هذا التعليق يشهد بحقيقة أن تشيخوف في إنجلترا اُفترض أنه ذو تأثير مسرحي في ذاته.

وقد كان لفشل الشقيقات الثلاث كما عرضها مسرح استوديو الممثل خارج مانهاتن آثار عدة. لم يحاول ستراسبرج أن يخرج مسرحية فيما بعد ، ولكنه أصبح أشهر مدرس تمثيل مسرحي في العالم. واتضح شيء واحد أمام من لم يستثمروا هذه الطريقة المنهجية، والذين تساءلوا عن التقنيات البديلة: إذا لم يستطع مُناصرا ستانسلافسكي الرئيسيان في أمريكا أن يُفسدا تشيخوف، فإن المناهج الأخرى مسموح بها، بل في الواقع هى ضرورية.

لكنه لم تكن هناك حركات عكسية وشيكة. فحينما أعادت إيفا لو جاللين عرض بستان الكرز فى مسرح فونيكس في عام ١٩٦٨ كانت ضد "طريقة استوديو الممثل في التمثيل، بل ضد جميع أعضائه"، وعادت ببساطة إلى طريقتها قبل الحرب. ولم يُسمح للممثلة يوتا هاجين Uta Hagen التي قامت بدور رانيفسكايا أن تكون "صادقة مع ذاتها"، وأجبرت على اتباع أصوات وإيقاعات ترجمة لو جاللين في عام ١٩٤٤. ونتج من ذلك الافتقار إلى الأداء الموحد والكياسة[٢١]. كانت سلسلة مسرحيات تشيخوف التي أخرجها المخرج الإنجليزي تايرون جوثري Tyrone Guthrie في مسرح الريبرتوار مينابوليس الجديد بين عامى ١٩٦٣و١٩٦٧، كانت مهمة لسببين فحسب: (١) مثلت اهتمام جوثري المتزايد "بالمسرحيات العائلية" (جمع فيها ثلاثية منزل أتريوس). (٢) كانت أول عروض تشيخوف الاحترافية التي أقيمت في مسرح دائري[٢٢]. لكن فريق تمثيله – وعلى

الرغم من الثناء عليهم لأدائهم الجماعي البارز – قد احتوى على قائمة خرجت من بين نجوم الصحف والممثلين الدوبلير حسب النظام المألوف في الفرق الأمريكية.

ومع ذلك فإن نجاح تجربة مينابوليس أظهر أكثر الأساليب شيوعًا في مسارح المقيمين في أمريكا، وهم الذين يجمعون منح تأسيس ضخمة، وقائمة طويلة من المشاركين، ودعمًا محليًا علنيًا، ذلك الأسلوب الذى يعتمد على عدد محدود من "المسرحيات الكلاسيكية المحترمة... وتنويعها من آن إلى آخر بمسرحية أخف من الكلاسيكيات قليلاً؛ لبريشت Brecht، أو لصمويل بيكيت Beckett"(٢٣). وبحلول منتصف الستينيات أظهرت عمليات الإحصاء أن أكثر الأعمال الكلاسيكية احترامًا هي مسرحيات شكسبير التي مر عليها ٤٠٠ عام، أو موليير التي مرعليها ٣٠٠ عام، والمؤلف الأحدث نسبيًا تشيخوف الذي مر عليه ستون عامًا.

أدت المحافظة على إظهار الاحترام نحو تشيخوف إلى الشكوى من أن الممثلين الأمريكيين في مسرحيته كانوا يفتقدون "الحرفية" (٢٤). لقد كان ساميًا جدا ومحاطًا بتقاليد مسرح الفن والتعقيدات المتعلقة بنصه الدفين وظلال مشاعره. لم يفعل الممثلون الخائفون شيئًا سوى التفوه بكلماته ببساطة وبشكل طبيعي، خائفين من الانفعال الزائد والتكلف المسرحي، أو ما يسمى الإثارة الروسية. وكان البديل المتاح هو التقاليد الإنجليزية، والتي اعتقد الأمريكيون أنها تمثل تشيخوف بتعثر وتركيز على الملل، وحُكم على النتيجة بأنها "عقيمة... تخاطب العقل... وتصيب بالاكتئاب الوجودي"(٢٥) .

وكان المخرج الأمريكي – الذي صاغ تصوير الشخصيات على النقيض من أسلوبه– يوناني المولد، وتعلم في ييل، هو نيكوس ساكاروبولوس Nikos Psacharopoulos. وهو المخرج الأمريكي الوحيد الذي أخرج تشيخوف للمسرح بانتظام، مستفيدًا من خبرته في مسرح وليامستون في ماساشوستس. كان موقع العرض الصيفي في نفس مكان عروض سبعة مواسم مسرحية قبل أن يأخذ ساكاروبولوس قراره الجريء بعرض مسرحية النورس، والتي أطلقت عليها

مجموعة من الجماهير أفضل عرض لذلك الموسم. وخلال الخمسة والعشرين عامًا التالية أخرج ساكاروبولوس خمسة عشر عرضًا لمسرحيات تشيخوف، وهي: النورس (١٩٦٢، ١٩٦٨، ١٩٧٤)، وبستان الكرز (١٩٦٣، ١٩٦٩، ١٩٨٠)، والشقيقات الثلاث (١٩٦٥، ١٩٧٠، ١٩٧٦، ١٩٧٨)، وبلاتينوف (١٩٧٧)، والخال ڤانيا (١٩٦٤، ١٩٧٢، ١٩٨٤)، وإيڤانوف.(١٩٨٣) .

كان ساكاروبولوس يؤيد إبراز العاطفة المشبوهة والإشارات الضخمة "إن الأمر هو موضوع مقياس حدة التمثيل بقياس إدراكك للمشكلة الموجودة في المشهد؛ فإذا كان إحساسك بالمشكلة مرهفًا، فإنك تفلت بجريمتك من على خشبة المسرح"[٢٦]. وكان طابعه الذي ينتمي إلى حوض البحر المتوسط (كما يدعي زملاؤه) يفصله عن منهج "الطريقة"، وحينما كان يداهمه خطر أن يصبح العمل ذاتيًا أو ضئيلاً جدًا، فإنه كان يتوجه إلى الأوبرا. وكان هذا الهجوم الأوبرالى في تحدٍ صارخ للأفكار المقبولة عن تشيخوف الذي يتميز بالوهن والرقة. وعند العمل فى البروڤات لمسرحية بستان الكرز في عام ١٩٨٠ أراد ساكاروبولوس أن تكون رانيڤسكايا امرأة مشبوبة العاطفة تُلقي بنفسها في خضم الأشياء بشهية مفتوحة، ولكنه أساء الاختيار، فقد رأت الممثلة كوللين ديوهرست Collen Dewhurst دورها "تشيخوفيًا" كما هو على الورق. ويرى ساكاروبولوس أن مسرحيات تشيخوف ليس فيها دور أولي ودور ثانوي: "فكل ممثل بطل رومانسي... وعاطفة كل إنسان محل اعتراف تام". وكل فرد دائمًا على الحافة. ففي مشاهد الجمهور أو المشاهد العائلية لم يكن يهتم أن يسمع الجمهور كل سطر بوضوح ما دامت هناك حركة تتداخل معها الكلمات لإعطاء الإحساس بالحياة والحيوية. وكانت توجيهاته للممثلين مقتضبة غالبًا مثل توجيهات تشيخوف؛ "فنجاح المشهد بين أركادينا وابنها في الفصل الثالث يعتمد على طول فترة الضمادة"، وكانت اختياراته خيالية وعنيفة عن عمد. لقد قام بعمل بروڤات الشقيقات الثلاث على افتراض ضمني أن إيرينا ابنة تشيبوتيكين من زوجته الراحلة مدام بروزوروڤ، في حين أن روزماري

هاريس Rossmary Harris طورت شخصية إيرينا، مفترضة أنها ابنة ڤيرشينين من الأم المتوفاة. وفى أثناء اللحن الختامي في العرض الأخير سحبت أولجا (أوليمبيا دوكاكيس Olympia Dukakis) إيرينا (لوري كينيدي Laurie Kennedy) من فوق مقعدها للرقص، ثم ألحقت بهم ماشا، وأصبح هذا الثلاثي رمزًا للشجاعة في مواجهة الإخفاق. وركز ساكاروبولوس على عنصر آخر عند تشيخوف، وهو الجنسية: فهناك شيء معرض للخطر على خشبة المسرح، ونظرًا إلى أن المسرحيات كانت ممتزجة بهذه الطاقة التي يحركها الليبدو أو الطاقة الغريزية؛ فقد أصبح جمهور الصيف لا يستطيع مقاومتها(٢٧). وكانت عروض ساكاروبولوس لمسرحيات تشيخوف في وليامز تاون يميزها أسلوب دموي أمريكي. وبالرغم من فظاظته ووحشيته فإنه كان يتميز بالحيوية.

التأثر بتشيخوف أكثر من الحرب

بحلول أواخر الستينيات تزامن حدوث تدهور الأشكال التقليدية لإخراج مسرحيات تشيخوف مع الثورة الإبداعية في المسرح الأمريكي. وكانت هناك مجموعة من العوامل تختمر، وهي : تدريبات جرتووفسكي الروحية Grotowski، والإبداع الجماعي للمسرح الحي، والاحتجاج على حرب ڤيتنام، وجماليات الحشاشين، ورهافة معسكر الثقافة الفرعية للشواذ. وكان بعض الطليعيين يرى أن استخدام النص مجرد نقطة يبدأ منها الارتجال التلقائي والإبداع الجماعي. ولا بد أن تشيخوف كان يبدو لا صلة له بالموضوع، بل إنه رجعي أو جزء من تراث ثقافي قديم يتخلون عنه في طريقهم إلى النرڤانا(*).

(*) النرڤانا: السعادة القصوى التى تتخطى الألم ، والتى تُلتَمس فى البوذية، من طريق قتل شهوات النفس. أو هى حال يُنسى فيها الهمّ والألم والواقع الخارجى (المراجع).

ومع ذلك ركز كثيرون – من الذين وقفوا ضد المؤسسة المسرحية– على تشيخوف بوصفه قديسهم الشفيع. وأعلنت ميجان تري Megan Terry أنه لم يكتب مؤلف مسرحي كتابات جادة عن الأسرة قبل تشيخوف، وأن قدرة تشيخوف على خلق "شخصيات نسوية مكتملة ومتعددة الأبعاد" قد أدهشتها، كما أقرت بتأثيره في مسرحياتها الأولي، واعترفت أنها تحمل صورة له في محفظتها، حيث يبدو "بارزًا بين أحبائي الآخرين" (٢٨).

في عام ١٩٧٥ أُنتج عرضان لمسرحية طائر النورس على يد ثلاثة من أبرز المبدعين والممارسين، وهم أندريه جريجوري André Gregory ، وجوزيف تشايكن Joseph Chaikin ، وجان كلود فان إيطالي Jean-Claude Van Italie . وكان لطلب تريبليف لأشكال جديدة جاذبية كبيرة، لأن المسرحية عرضت في ذلك العام أيضًا في مسرح كوبيكولو نيويورك لفرقة مخرجها فيليب مايستر Philip Meister، في حين أن استوديو الممثل جرب عرضًا آخر للمخرج الروسي سام تسخوتسكي Sam tsikhotsky . وفي الوقت نفسه أذيع عرض ساكاروبولوس في التليفزيون كجزء من سلسلة WNET "المسرح في أمريكا".

اعتبر أندريه جريجوري – والذي اكتسبت فرقته مانهاتن بروجكت شهرة من عملها المُحذر "أليس في بلاد العجائب"، والعرض الهزلي المنقح عن نهاية اللعبة– اعتبر أن مسرحية النورس "بلورة يحملق فيها الطليعيون ويأملون أن يجدوا إجابة، أية إجابة"(٢٩). وأعاد ممثلو فرقة جريجوري صياغة الحوار بناءً على ترجمة حرفية للورانس سينيليك Laurence Senelick، كما قاموا بشرح الحوار وإبدال بعض الأشياء مثل مقتطفات دورن Dorn من الأغاني الشعبية الرومانسية (بالاد) باقتباسات من الأغاني الشعبية (البوب) الناجحة. وكُشِفَ عن الفصل الأول في مهرجان لينوكس للفنون في جبال بركشير في ماساشوستس، ومُثِّل في شرفة فيلا أديث وارثون إتيلينيت. وكان السطر الذي قاله تريبليف "لا مناظر: حاجز

أول، ثم حاجز ثان، ثم فراغ" كان له معنى ومغزى بوجود خلفيته المسرحية من جبال يعلوها القمر.

انتقلت مسرحية النورس التي تطورت تطورًا بطيئًا إلى المسرح الحكومي بنيويورك، ولكن ما كان يبدو مبدعًا بدا داخل المسرح غير ملائم. فقد صمم منج تشو لي Ming Cho Lee البيئة التي تتم فيها الأحداث ممتدة فوق الطابق الثالث للمسرح، وأجبر الجمهور أن يبحثوا عن مقاعد جديدة في كل فترة استراحة ليشاهدوا الأحداث من مكان أفضل. وكانت الملابس تشير إشارة غامضة إلى الحقبة التاريخية؛ حيث ارتدى بعض الممثلين بنطلونات جينز وسويترات وبنطلونات ضيقة زاهية الألوان. كما كان أداء الممثلين ينم عن قلة خبرة، ولكن العرض ظل يطرح أسئلة عن المسرحية، وفتح أبوابًا جديدة للنظر إلى تشيخوف، "وكان سبب ذلك"، كما يقول جريجوري:

أردت إظهار مواجهة بين الفرق المعاصرة والكاتب الكلاسيكي – بين الماضي والحاضر – وأن أحاول إلى حد ما أن أنفذ إلى المستقبل. ولكن أكثر من هذا أنني أردت أن أبرز الحقيقة الواضحة التي مفادها أننا جميعًا أتينا من المسرح التقليدي... وبالفعل أعتقد أن اللحظة قد حانت لبيان أن الخط الفاصل بين مسرح الطليعة والمسرح التجاري لم يعد قويًا...(٣٠).

لم يدرك النقاد شيئًا من ذلك، فأظهروا العداء لما اعتبروه "تدنيسًا". فبالنسبة إلى الكثيرين كان نص تشيخوف نصًا مقدسًا، وقد فُسِّر للمرة الأولي والأخيرة في أثناء جولة مسرح الفن عام ١٩٢٣. وبعد ذلك في الموسم نفسه قرر تشايكن أنه آن الأوان للمبدعين للعودة إلى جذورهم. لقد أدت فرقته "المسرح المفتوح" دورها لمدة عشرة أعوام كورشة للمسرح التجريبي في أول الأمر، ثم كخزانة لعروض الإبداع الجماعي. ومع نجاحها الكبير مع مثل هذه العروض، ومنها: "مرحى يا أمريكا"، و"الحية"، فإنها وصلت إلى أزمة. وحل تشايكن فرقته لأنه شعر أن صوتها لم يعد له معنى، وأن عصرها قد مضى؛ ولكنه لم يجد مغزى و"متعة" في أعمال الآخرين

أيضًا. "يبدو لي أن المسرح ينبغي أن يكون على الأقل في كثافة، الحياة وأن يكون مشحونًا بالعواطف، مملوءًا بأحداث الحياة"(٣١).

ومن ثم فقد تحول هو وڤان إيطالى - الذي أحكم العروض الارتجالية للمسرح المفتوح فصاغها في شكل مخطوطات مكتملة- تحولا إلى تشيخوف كدليل للعودة بهم إلى تقاليد المسرح.

رأيت مسرحية النورس كمسرحية تنبؤية، مسرحية مملوءة بالمعنى الإنساني تستدعي إخراجها، فهي مسرحية خالدة لا ترتبط بزمن معين، ولكنها تعيد الشباب... أعتقد أننا جميعًا تحولنا إلى مسرحية النورس لأنها مرتبطة باهتماماتنا كفنانين. فالمسرحية تدور عن المبدعين ونوع العمل الذي يؤدونه، وكيف يحيون حياتهم، وكيف تبدأ حياة الإنسان الشخصية والمهنية وتنتهي. فكل أفكار مسرحية النورس تنطبق علينا في المواجهة بين القديم والجديد والتقليدي والتجريبي(٣٢).

جمع ڤان إيطالى - الذي اعترف بعدم معرفته للروسية - ترجمته من عشر ترجمات إنجليزية، وترجمة واحدة فرنسية. "لقد حاولت أن أفهم غرض تشيخوف وإيقاعه، وأعبر عنهما بوضوح باللغة الإنجليزية، وكنت أعمل بصوت عال في بدء الأمر مع الكلام المنطوق وليس المكتوب، وأستمع إلى تشيخوف بصوتي أنا"(٣٣). واختُصرت العبارات الصعبة، والأجزاء الغامضة، والتلميحات الأدبية حتى فقدت المسرحية ثقلها في عالم الفن، وبدت كل شخصية كأن صوتها مثل صوت الشخصيات الأخرى. وأخرج تشايكن مسرحية النورس على مسرح نادي مانهاتن، وبدا العرض تقليديا ومملا لا يلقي ضوءًا جديدًا على المسرحية. ولكن في هذه الحالة كان النقاد هادئين بأفكارهم المسبقة، وأثنوا على تشايكن، كما ازدروا جريجوري.

وكان عرض بستان الكرز على المسرح الشعبى - بابليك (١٩٧٣) أقل ثورية من جميع عروضها السوداوية السالفة، وأخرجها ميكائيل شولتز Michael Schultz

استجابة للشكوى القائلة بأن الممثلين الأمريكيين من أصل إفريقي منعوا من تمثيل المسرحيات الكلاسيكية. وتهاوت توقعات إعادة التفسير الهائلة. وحظي هذا العرض باحترام جم، حيث لم يطرح احتجاجًا أو ثورة على المعهود. ورسمت أوجه الشبه التقريبية بين روسيا فيما بعد التحرر وأمريكا فيما بعد التعمير.

وكان لون بشرة المُلاك أفتح درجة من بشرة خدمهم، وخاطب عابر السبيل في الفصل الثاني ڤيرس بلكنة إفريقية كما لو كانت الطوائف الأدني تشاركه لهجته. وأضفى إد بوللنز Ed Bullins – صاحب الصوت المهيمن على المشهد المسرحي الزنجي– معنى سياسيًا على الشخصيات:

حصل الزنوج على ممتلكاتهم المكونة من ٤٠ فدانًا والبغال وخلافه. ولكن زعماء الحركة – وهم من الطبقة البرجوازية الزنجية مثل مدام رانيڤسكايا– كانوا مفلسين أخلاقيًا وماديًا وروحيًا. وفي الواقع حصل مجلس العبيد على المنزل الكبير، وقاموا بدور السادة بتميز، وبأسلوب وروح تفوق السادة ملاك الأرض الغائبين...(٣٤).

يمثل دور تروفيموف في حماسة شديدة كعنصر ثوري نشيط، وميز بوللنز شخصية لوباخين التي لعبها جيمس إيرل جونزJames Earl Jones بأنه "متهور، زنجي في إظهاره للسلطة...". ولكن نقاد المؤسسة من البيض استبعدوا العرض على اعتبار أنه يقترب من حدود الميلودراما، وذلك حينما أغمي على رانيڤسكايا عند سماع نبأ بيع البستان، ورفض النقاد أن يحددوا أوجه شبه مقلقة أخرى.

في رحاب كوكبة أخرى

استمر مسرح برودواي في معالجة تشيخوف من جوانبه التي لا يمكن تقليدها. وجمع مؤلف الفارْس الشهير نيل سيمون Neil Simon عملا يسمى الطبيب الطيب (١٩٧٣) من قصص تشيخوف ومسرحياته. ونظرًا إلى أنها كانت إجلالاً

لتشيخوف؛ لذلك غير عن تلك القصص والمسرحيات بطريقة سيمون، مما أفقد كلا المؤلفين طابعه الخاص. لقد أصبح تشيخوف مثل الأعمال الكاريكاتيرية وكوميديا المقرعة، وأصبح سيمون مقصرًا عن بلوغ مستواه باستخدام العواطف المؤلمة بدلاً من المثيرة للشفقة ورقائق الإحساس التي ضحى بها في سبيل الحصول على الضحك المؤكد. واجتمع هنا خطأ مساواة الحياة في روسيا قبل الثورة بحياة القرويين اليهود في شرق أوروبا. كانت مسرحية الطبيب الطيب لعالم شولم أليخم Sholem Aleichem أكثر من عالم تشيخوف، حتى وإن كانت الموسيقي يمكن عزوها إلى مسرحية بستان الكرز(٣٥).

وتم إحياء مسرحية الخال ڤانيا مرتين في عام ١٩٧١، وذلك بعد إهمالها على خشبات برودواي منذ عمل جدْ هاريس Jed Harris في عام ١٩٣٠. وقد يتعلق نجاح المسرحية المفاجئ بنجاح عرض تشيشستر لأوليڤير، ولأن فريق التمثيل صغير نسبيًا، ويمكن أن يكون الحدث محدودًا – إذا دعت الضرورة – وبمنظر واحد. وأخرج مايك نيكولاس Mike Nichols عرضًا آخر لمسرحية الخال ڤانيا في مسرح السيرك في الميدان عام ١٩٧٣، واستغل هذه القيود مع أن نجوم فريق التمثيل كلفوه كثيرًا. واجتمع حشد غير متجانس من مشاهير وسائل الإعلام، وهم: جورج سي. سكوت George C. Scott في دور أستروڤ، ونيكول ولیامسون Nicol Williamson في دور ڤانيا، وجولي كريستي Julie Christie في دور إيلينا، وليليان جيش Lilian Gish في مارينا، وكاتلين نِسبت Kathleen Nesbit في دور ماريا ڤازيلفينا. كان سكوت وولیامسون يتميزان بالدينامية والحيوية، ولكن الممثل الأمريكي تبع منهج "الطريقة"، في حين كان الرجل الإنجليزي انبساطيًا ومتوهجًا. وكانت إليزابيث ويلسون Elizabeth Wilson في دور سونيا يُناسب سنها أن تقوم بدور عقيلة، وليس دورًا لشابة عانس. كما كانت جيش متأنقة لا تصلح لدور المربية الفظة. إن مفهوم الإخراج لدى نيكولاس (والذي بني سمعته على إخراج الكوميديا الأخلاقية المعاصرة) هو الذي جعل الحدث يدور حول إيلينا، التي

وصفها بأنها "جذابة جنسيًا وجميلة جدًا"[٣٦]. وكما اتضح فيما بعد لم تتمكن كريستي – التي لم تكن لها خبرة مسرحية– من خلق هذا الجو الذي أراده المخرج.

ومن وجهة النظر التجارية فقد نجح العرض وبيعت التذاكر جميعها؛ لأن الجمهور أراد رؤية نجوم السينما في الواقع مهما كانت الوسيلة، وكان نقاد الصحف اليومية متحمسين كما هو متوقع. ولكن النقاد الجادين ومرتادي المسارح وجدوا المسرحية ضحلة وصاخبة وكئيبة أكثر من اللازم، ومملة في نهاية المطاف. وافتقر الإخراج إلى وجود مبدأ متكامل له. لقد كان لدى سكوت سحر مُروع وهو يلعب دور أستروف، وهو ما جعل كثيرًا من القلوب في حالة من الاهتياج، ولكن كان من الصعب التمييز بين الانهماك الذاتي الميلودرامي لفانيا، وذاك الانهماك الخاص بنيكول وليامسون بوصفه ممثلاً. وكما اشتكي والتر كير Walter Kerr في صحيفة نيويورك تايمز: لقد "فكك" المخرج فريق التمثيل، "وترك الممثلين يتحسسون طريقهم خلال ضباب الحديقة وإجهاد الردهة، بلا حافز ولا رابط ولا شخصية، منهمكين في البكاء" [٣٧] .

ومن المقالات المسلية، ما كتبه ريتشارد جيلمان Richard Gilman في ثييتر كواترلي – دورية المسرح الفصلية، وكان ريتشارد يدرس الدراما في جامعة ييل، فقد قام بتشريح آراء النقاد، وأدانهم للسذاجة والجهل حينما يتعلق الأمر بتشيخوف[٣٨]. وأشارت اتهامت جيلمان إلى مشكلة جوهرية واجهها أي مخرج أمريكي يشرع في إخراج تشيخوف. لم يكن النقاد هم فقط الجاهلين بتاريخ المسرح والنقد الأدبي وتجار الأكليشيهات القديمة، ولكن الجمهور أيضًا كان يوصم بهذا الجهل حين كان يرى تشيخوف للمرة الأولي. فلا يمكن افتراض معرفة وألفة سابقة بتشيخوف، ولذلك كان من الصعب الذهاب أبعد من مرحلة "حكاية القصة". وأثنى الأستاذ ليو هتشت Leo Hecht على عرض مسرح الأرينا لمسرحية الشقيقات الثلاث (١٩٨٤) لجعل سوليني يشبه لارمونتوف، ولكنه أشار إلى أن الشبه قد لا يدركه الأمريكيون[٣٩]. وفي الواقع قد يكون سوليني يمكن تقديمه بفاعلية أكثر إذا لم يكن

يشبه لارمنتوف في شيء، وبذلك يبرز أوهامه الرومانسية عن نفسه. وكانت هذه أداة استخدمها فيما بعد يوري ليوبيموف Yury Lyubimov للجمهور الروسي المدرك لذلك. ويمكن للشبه أو عدمه أن ينجح حينما تتاح للجمهور الفرصة في رؤية تشيخوف على خشبة المسرح.

صورة إيجابية

إن أكثر عروض تشيخوف المبشرة، والتي نوقشت في الولايات المتحدة في السبعينيات، هو عمل المخرج الروماني أندريه سربان Andrei Serban، الذي أخرج مسرحية بستان الكرز على مسرح ڤيفيان بومونت ضمن مهرجان شكسبير عام ١٩٧٧. وأسهم ڤان إيطالي بنص إنجليزي لطيف، وكانت الموسيقي من تلحين ليز سوادوس Liz Swados ، وهو ملحن غير تقليدي عمل في السابق مع سربان في مسرحيات تراجيدية ويونانية. كانت المناظر والملابس الانطباعية والرومانسية لسانتو لوكواستو Santo Loquasto حسب تقاليد ستريلر Strehler ، مما يعطي صورة جميلة لروسيا. ورفض سربان فيما بعد مثل هذه الجماليات.

كانت الاستجابة في شكل منهج استعاري، يختلف جذريًا عن المنهج التقليدي المعتاد في أمريكا. فقد اختلفت الأبواب المعتادة والنوافذ والجدران الصلبة حتى يتمكن سربان من جعل مشاهده على سيكلوراما مضيئة لخلق تأثير بانورامي، وليس تأثيرًا حميميًا. وحينما خاطبت بعض الشخصيات الجمهور مباشرة تتجمد باقي الشخصيات في الخلفية. فتصبح الخلفية منظرًا طبيعيًا آهلاً بالناس. وأكد سربان نفسه "أن البستان هناك بالفعل، ولكنه أشبه بالطيف"، وملأ المخرج خشبة المسرح بالصور المزعجة: حجرة رقص كالقفص، ومحراث يسحبه عبر الحقل فلاحون. وفي النهاية غرس طفل فرع شجرة كرز في مقدمة مصنع ضخم، وهو رمز التغيير. وأوضح سربان قائلا :"المقصود بكل هذا استنطاق العاطفة، وليس

إعطاء معلومات"[٤٠]. ولكن خشي أحد النقاد على الأقل، أن يكون سربان "يحـاول الإفراط في القول... عن الحياة الواعية واللاواعية للشخصيات"[٤١].

كان التمثيل مثيرًا وانتقائيا في الوقت نفسه؛ لأن فريق التمثيـل جمـع بـين الممثلين الذين يتمتعون بالتقنية العالية، مثل: إيرين وورث Irene Worth (فـي دور رانيـفـسكايا) وقليلي الخبرة من الشباب، مثل: راول جوليا Raul Julia (فـي دور لوباخين) وميريل استريب Meryl Streep (في دور دويناشـا). وكـان أداء وورث أداءً بارزًا مميزًا في لحظات بعينها، مثل وضع قطع البرقية الممزقة بعضها بجوار بعض ببطء وألم. ونُقلت أخبار بيع البستان عن طريق عرض إهمال آنيا للحـدث، في حين نجد الأم والابنة تخطو إحداهن متجاوزة الأخرى كما لو كانتا في رقصة. ولكن هذا التصحيح المكتوب المبهج كان أقل شيوعًا من النزعة الرياضـية: فقـد قامت دونياشا باستعراض تتعرى فيه، وتعرضت لياشا كما يحدث في لعـب كـرة القدم. لعب ميكائيل كريستوفر Michael Christofer دور تروفيموف مباشـرة دون أية لمسات كوميدية آخذًا حماسته بقيمتها الظاهرية. وفي الواقع فقـد بـدا سـربان متناقضًا مع نفسه بالإدلاء بتصريح سياسي وهو يحاول إعادة ابتكار حيلة مسرحية تصويرية في ظل ستريلر وبيتر بروك وروبرت ويلـسون. لقـد كانـت الـصور البصرية ملفتة للنظر، ولكن المعنى كان ملتويًا أو غير ملائم، وكانت النتيجة غيـر مؤثرة. ومع ذلك كان أول عرض أمريكي لتشيخوف به شذوذ في المناظر، محاولاً نقل مستويات المعنى المتعددة في المسرحية ورموزها[٤٢].

كانت عروض سربان التالية أقل تأثيرًا؛ فمسرحية النورس التـي عرضـت على المسرح الشعبى في عام ١٩٨٠ كانت خطوة إلى الوراء نحو التقاليد، أي نحو تمثيل مملوء بالرسمية والبرود والصدق، ومسرحية الشقيقات الثلاث التي عرضت على مسرح الريبرتوار بكامبريدج عام ١٩٨٣ حاولت جاهدة تقـديم الشخـصيات كأطفال حضانة مشاكسين ومملين. وفي عام ١٩٨٣ أخرج مسرحيته البارزة الخال فـانيا على مسرح لاماما في نيويورك، البارزة بديكورها الذي صممه لوكواسـتو

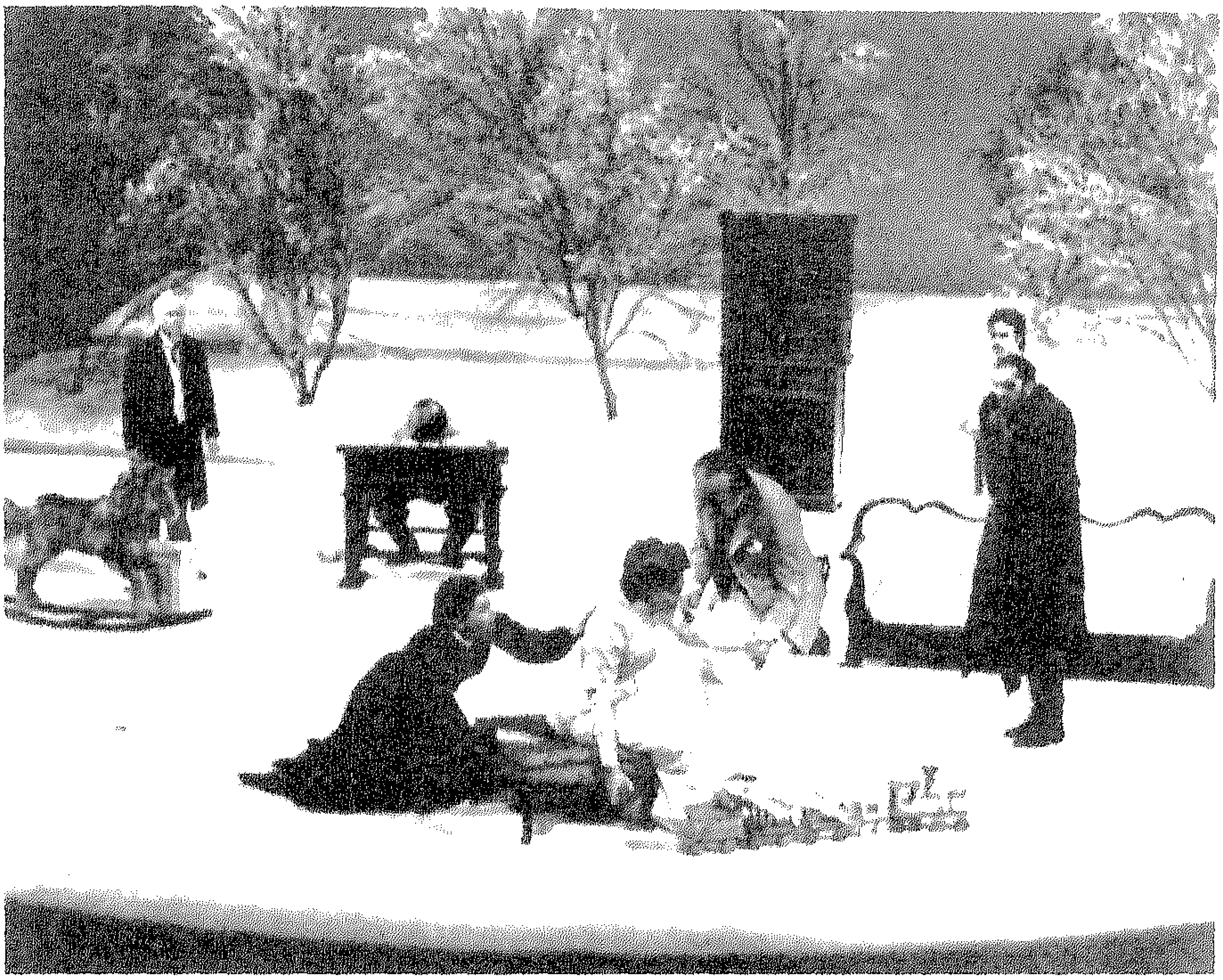
بمساحة خمسين قدمًا في عشرين قدمًا، والذي حافظ فيه باستمرار على عزلة الشخصيات بعضها عن بعض. ومع فريق تمثيل يرأسه جوزيف تشايكن، كان التمثيل غير مميز، تنتظمه لحظات فانيا المزعجة وهو يجلس على حجر الأستاذ، والأستاذ يُلامس إيلينا كما لو كان يُلامس شخصًا أبرص. وطفا النص الدفين على السطح فجأة، وكان الإجماع أن سربان لديه إحساس بصري مذهل، لكنه غير قادر على قراءة تشيخوف قراءة مترابطة(٤٢).

الاختلاف الوحيد نفسه

قلّدت إبداعات هؤلاء المخرجين والمهاجرين الأوروبيين الآخرين على نطاق عريض، وازدحمت خشبة المسرح الأمريكي بعروض تشيخوف المملوءة باللون الأبيض والإضاءة المرتعشة، وكان يميز تلك العروض صورها البصرية وليس فهمها للمؤلف. وتعايشت هذه العروض مع عروض أكثر تقليدية وتصويرًا للنفسيات، والتي كانت تميل إلى افتقار وجهة النظر. والدليل على منهج تناول تشيخوف الذي لا يتسم بالدقة في المسرح الأمريكي، نجده في وصف سوزان ليتزلر كول Susan Letzler Cole لبروڤات ألنيور رينفيلد Alinor Renfield لمسرحية بستان الكرز (١٩٨٥)، ومسرحية ماريا إيرين فورنس الخال فانيا (١٩٨٧). ففي كلتا الحالتين اختارت المخرجتان أقل الترجمات الموثوق بها للعرضين، وهي ترجمات جان كلود فان إيطالى وماريان فيل Marian Fell على الترتيب، وكانت رينفلد وفريق تمثيلها محترفين ذوي خبرة، وأنجزوا العرض في أسبوعين، على الرغم من اعتراف المخرجة أن "النص مكتوب بشفرة تحتاج إلى وقت وعناية لفكها". ومع أن الممثلين رغبوا في الارتجال، فإنه لم تكن هناك فرصة لذلك. ولم تكن هناك رؤية إخراجية واضحة أيضًا: فلقد أُدرجت الأفكار كما تواردت في البروڤات، ووُضّحت شبكة العلاقات عن طريق الأوضاع الجسدية للشخصيات. واعتمدت المخرجة على العبارات المملوءة بالمبالغات والصياغات

المبسطة كنقطة انطلاق للممثلين: "هذا هو كل ما يدور المشهد عنه؛ التحرك من خلف السياج إلى الشجرة ثم إلى جانبها، كما لو كان يمكنك البقاء بمفردك معها"؛ "هذا المشهد يبرز إنسانية تروفيموف"، وأصبح النص التحتي عرضة للتساؤلات، وكان لمشكلات التمثيل الأولوية من حيث الاهتمام بها، مقارنة بالاهتمام بتفسير النص، وبدت مهمة المخرجة الرئيسية هي الإشراف على خيارات الممثلين وابتكاراتهم، فقد مدحت المخرجة أحد الممثلين على وصوله إلى أولى اللحظات التشيخوفية. وبناء على طلب الممثلين خُصّص الأسبوع الثاني لعرض العمل كاملاً بلا توقف لضبط تتابع المشاهد والأحداث(٤٤).

في الموسم المسرحي ١٩٨٨-١٩٨٩ لخصت أربعة عروض لمسرحية النورس في أربعة مسارح إقليمية رئيسية حالة الفن في الولايات المتحدة. وفي كل مسرحية كانت الفرقة هي التي تبرز جوانب معينة أكثر من المؤلف. ففي مهرجان مسرح البحيرات العظمي في كليفنلاند، قنع عرض جيرالد فريدمان Gerald Freedman بحكاية القصة للجمهور الذي لم يكن قد رأى أعمال تشيخوف من قبل. وتميز إخراجه بعرض روائي وتمثيلي قوي يبرز العواطف إلى درجة عالية، والأمر الغريب هو ترحيب الممثلين بتمثيل العواطف السطحية، بما فيها زنا المحارم، التي ارتبطت بالخوف من مبادرة اللحظات الميلودرامية للمسرحية. وكان لأركادينا التي تخطف الأبصار، وتريجورين الخفيف الوزن، وتريبليف الواهي، ونينا البكاءة في ظل إعداد ڤان إيطالى الحاقل باللغو؛ الدور الرئيسي في إفساد ثيمة الفنانين وهم يعملون ويمثلون. وحافظت خيوط الخيش على جعل منضدة تريبليف والبحيرة دائمًا مرئيتين، ولكنها امتصت الضوء حتى بدت الشخصيات عائمة خلال الطحالب المظلمة والكئيبة.



(٣٧) ديكور سانتو لوكواستو لعرض بستان الكرز، إخراج أندريه سربان. مسرح ڤيفيان بيومونت ١٩٧٧، في الوسط: إيرينا وورث في دور راينـڤسكايا، ويمينًا: ميخائيل كريستوفر في دور تروفيموڤ. لعبة القطار والمساحة البيضاء. كلها اقتباسات مباشرة من عرض ستريلر.

وكانت مسرحية النورس على مسرح الأرنيا بواشنطن عرضًا تقليديًا قلت به الابتكارات نظرًا إلى الإعاقة التي أحدثها ديالوج ڤان إيطالى المضجر (وهو ما كان اختيار الممثلين لا المخرج). وأذيع الصوت بعد تضخيمه والممثل غارق في دائرة الضوء، ويشكل صوت طلقة المسدس نبوءة بانتحار تريبليف في لحظات كثيرة في المسرحية. لكن التعبيرية هذه تصادمت مع تغريد طيور مسرح الفن والطعام الحقيقي. واتخذ جون جوري منهجًا أكثر جرأة في "مسرح الممثل بلويزڤيل": وكان مفهومه الأصلي هو عرض الفصل الأول بأسلوب المسرحيات الرمزية، والفصل الأخير بأسلوب الواقعية، وأظهر تريبليف وهو يتضاءل داخلاً عربة مغلقة. ولذلك كان الديكور في الفصل الأول يحتوي على قمر ضخم، وستارة بها أضلاع حمراء، ومنصة في مقدمة المسرح؛ وهنا تكون حميمة بين جسد تريبليف وباقي الشخصيات. وبحلول الفصل الرابع نُبذ إلى جبهة خشبة المسرح خارج إطار الصورة الداخلي ذى الصبغة الطبيعية المغالى فيها، ولسوء الحظ تُرِكَ الفصلان الثاني والثالث دون تحديد. ومع ذلك، ولأن ترجمة ميكائيل فراين مكنت من الإصغاء إلى الأفكار الفنية، فقد عبّر عن تريبليف وترجورين كمفكرين أكثر مما هو شائع في المسرح الأمريكي.

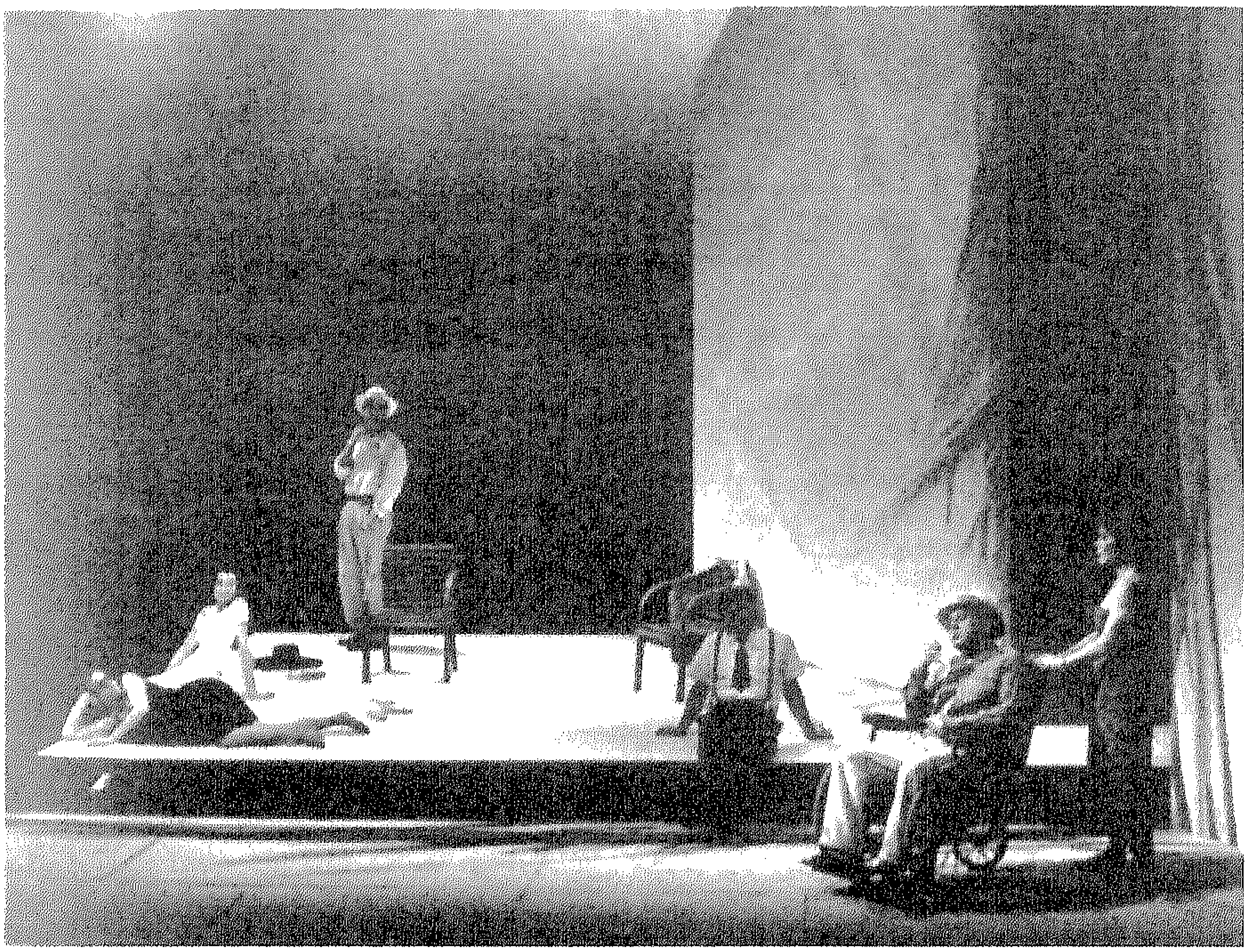
كانت إعادة التفكير على نحو جذري من قبل رون دانيلز Ron Daniels في مسرح الريبرتوار الأمريكي بكامبريدج في ماساشوستس. ومُثلت مسرحية النورس بالتبادل مع هاملت، وازدوج فريق التمثيل لإيضاح أوجه التشابه بين: هاملت / تريبليف، وجرترود / أركادينا، وكلوديوس/ تريجورين، وأوفيليا / نينا... إلخ. وتجاهل دانيلز كل التقاليد وتعامل مع المسرحية كما لو كانت مسرحية جديدة. وكانت الملابس معاصرة، والكوخ يطل على مياه البحيرة الزرقاء العميقة. وبالفعل كان تصميم أنتوني ماكدونالد أكثر ملامح العرض اللافتة للنظر، والألوان الزاهية للفصول الأولى تذكرنا بميرو Miroé، والفصل الأخير بمثابة صندوق ضيق أسود يضيق بتريبليف وطموحه. وكان التجرد من الأفكار المسبقة أمرًا منعشًا، لكن التمثيل لم يضف شيئًا. ومع أن الممثل الذي يقوم بدور سورين أظهر مهارة في

عرض نمط قديم للشخصية، فإن معظم الشخصيات كان أداؤها ما بعد حداثي: فهناك قراءة متعسفة للسطور، واندفاع فجائي للحدث، ومجموعة طليقة من مسحات الأداء دون معادل لحالة نفسية بعينها. وكان الشيء الجديد الجرىء هو أن تعري أركادينا جذعها لتعرض صفاتها الطفولية، ولم يكن هناك من التنافر ما يجعل السياق غامضًا، لكن – ومثل غالبية مسارح العري – كان هناك جذب للانتباه أكثر مما يستحق. وتم التعدي على التحفظ التشيخوفي دون سبب واضح.

وغياب السبب هو ما شجع الجمهور على الحضور. وباستثناء إظهار حُسن النية كمتعهدي المسرح الكلاسيكي (وهو شرط أساسي للحصول على المنح)، ولتوفير أدوار قوية للفرقة المقيمة، لم يكن هناك إلحاح لأي من هذه العروض. فقد جاءت مصادفة ككماليات إضافية، وليست كخبرات لها دلالة تُنقل من خلال كلمات وصور لتشيخيوف؛ لأن المخرجين لم يبحثوا ولم يجدوا صدى في حياة جماهيرهم.

شعيــــــرة الانتقــال

استلهم الجيل الأول من كتاب المسرح الأمريكي تشيخوف لتطبيق تقنياته على المواد المحلية، ولكنهم لم يتلاعبوا بمسرحياته. وطارد الجيل التالي وأغلبيتهم من خريجي الجامعة شبح تشيخوف وأرادوا إبراز أثره عن طريق "ترجمته". وفي معظم الحالات كما في حالة ڤان إيطالى فقد أهملوا ما كان يبدو تدشينًا أوليًا في شعيرة من شعائر الانتقال، وهو تعلم الروسية. وبدا الأمر كما لو كان كل مخرج يتصل بروح الكاتب الروسي ويمارس الكتابة الأوتوماتيكية. فقد شعر لانفورد ويلسون Lanford Wilson ، وديفيد ماميت David Mamet، وريتشارد نيلسون Richard Nelson بأن روحًا استدعتهم لنطق عباراته المختزلة. ومع أن صياغتهم كان لا يمكن الحديث بها إلا إذا قام بها مترجم محترف، فإن النقاد أنفسهم، والذين يتحدثون لغة واحدة، أعربوا عن استحسانهم المهيب، ونظروا إلى هذه العروض نظرة جادة وقد عقدت هذه النصوص المبهجة ألسنتهم.



(٣٨) الفصل الثاني من النورس، إخراج رون دانيالز. مسرح الريبرتوار الأمريكي ، كامبريدج، ١٩٩٢. إرين ماك ميرتري في دور ماشا، ستيفاني روث في دور نينا، ستيفن سكايبل في دور دورن، ميكائيل رودكو في دور مدفيدينكو، جيرمي جيدت في دور سورين، كريستين إستابروك في دور أركادينا.

ادعى ويلسون أن فكرته عن المسرح مؤسسة على مسرحية برندان بيهان Brendan Behan "الرهينة"، واحتج أن "هذا الهراء هو ما يفعله تشيخوف وإبسن"، "فالمسرح الواقعي لا يضايقني أبدًا". لكنّ المخرجين من فرقة سيركل ريبورتوري – ريبورتوار السيرك خارج برودواي قد فرضوا عليه تشيخوف. وقد جعل مارشال ميسون Marshall Mason – الذي أخرج أوائل مسرحيات ويلسون– من تشيخوف وإبسن معبودين للجماهير. وحينما اختارت فرقة سيركل ريبورتوري عرض مسرحية الشقيقات الثلاث في عام ١٩٨٤ قام منتجها مارك لاموس ويلسون بتوجيهه إلى أن يأخذ دورة تدريبية في اللغة الروسية في مدرسة برليتز لكي يترجمها إلى الإنجليزية(٤٥). (ولك أن تتخيل مواطنًا من موسكو يأخذ عشرة دروس في اللغة الإنجليزية ليترجم أعمال تينيسي ويليامز Tennessee Williams إلى روسية يمكن تمثيلها)، وكانت النتيجة خليطًا مدهشًا من رطانة الترجمة والكلام الطنان: وتذكر أولجا إيرينا أنها "أُغمي عليها ورقدت هنا تحتضر"، ويوضح تيوزنباخ أن مدام كولونيل ڤيرشينين تحاول الانتحار "فقط لتغيظ ڤيرشينين"، ويشكو أندريه أنه ليس هناك "متحمسون" في المدينة.

أما عن علاقة ماميت بتشيخوف ففيها مراعاة للشعور، وذات طابع شخصي. واستنتج من عمله في ترجمة حرفية لبستان الكرز أن "المسرحية سلسلة من المشاهد الجنسية، وبالأخص الجنسية المحبطة"(٤٦). فالإحباط يعاد تناوله مرة بعد أخرى من قبل الأزواج، ولذلك قارن ماميت بين كوميديا تشيخوف وبعض المسرحيات مثل مسرحية العسس La Ronde. وهذه المسرحية تنم عن ذكاء، ولكنّ فيها اختصارًا، وخالية من الظلال والإيحاءات؛ فنص ماميت المترجم يتميز بعدم الدقة: فعلى سبيل المثال، جملة رانيفسكايا : "يُسر المرء بالعمالقة فقط في قصص الجان، أما في الحياة الحقيقية فهم يرعبون" قد ترجمت خطأ إلى "لا تفعل العمالقة في قصص الجان سوى السرور"، وفقدت الجملة عبارتها التالية. ويوضح ماميت وهو يقوم بوظيفة المخرج متى يمكن النطق بسطور المسرحية في الوقت

نفسه. إن عرض مسرحية بستان الكرز – والتي افتتحت بها فرق نيو ثييتر على مسرح جود مان بشيكاغو في عام ١٩٨٥– وجدها النقاد مسرحية رئيسية تشبه أعمال سربان(٤٧).

وحينما أعد ماميت الخال فـانيا للمسرح في عام ١٩٨٨ شعر بمزيد من الحرية في حذف بعض الأجزاء، وحفل نصه بألغاز من الكلمات المكتوبة بالخط المائل، لبيان كيفية تشديد الكلمات، في حين أن إيقاع السطور عند تشيخوف يحقق ذلك بالنسبة إلى الممثلين. وتم إيضاح التلميحات، وتعميق الألوان الخفيفة، وجعل الأشياء الضمنية صريحة. "إن مسرحيات تشيخوف تشبه الأوبرات الصابونية"؛ هكذا ذكر ماميت لأحد النقاد فيما بعد، وكما كرر مخرج النسخة التليفزيونية آراء مامت المبكرة قائلا: إن المسرحية "تدور عن الجنس والرغبة" (٤٨). وكانت مسرحية الشقيقات الثلاث لماميت التى عرضت على مسرح أتلانتيك في نيويورك في عام ١٩٩١ أكثر احترامًا للأصل، على الرغم من عدم خلوها من المفارقات التاريخية والعبارات الغامضة(٤٩).

وباختصار، يتساهل المسرح الأمريكي مع تشيخوف لاستفادته منه، ولذلك يتم تطبيعه حتى لا يلاحظ ما به من أشواك، وكل "من حياته وأعماله أصبحت مرعًى خصبًا للمبدعين الآخرين(٥٠). وبدت مكانته كمعلم للدراما الأمريكية حينما سعت فرقة التمثيل "أكتينج كامبني" – وهي المتخصصة في المسرح الكلاسيكي– إلى تعزيز مسرحيات جديدة. وبدلاً من الانجذاب إلى المصادر الأمريكية وزعت سلسة من قصص تشيخوف القصيرة على عدد من كتاب المسرح البارزين، بمن فيهم ماميت وفورنز Fornes، وويندي واسيرستاين Wendy Wasserstein ، وجون جيوار John Guare، ونتج من ذلك سلسلة من المسرحيات ذات الفصل الواحد تسمي البساتين (١٩٨٥). ولأنها كانت بمثابة احتفاء بتشيخوف "تحتفي بإنتاجه المتعدد واستمراريته"(٥١)؛ فقد مجدت هذه المسرحيات اسمه كعملاق رائد أُسيءَ فهمه. ولم تكن هده المسرحيات القصيرة بمثابة تجسيد درامى بقدر ما كانت إبذاعا

مستلهمًا، حيث تشير إلى أن جانب الحكاية هو ما يجده المسرح الأمريكي أكثر نفعا في تشيخوف.

وعلى الرغم من ضغوط مدرسة الأدب النسوى والتفكيكية والسينوجرافيا التصويرية، أثبت تشيخوف أنه أقل عُرضة للتفسير الثوري من شكسبير. ففي الريبرتوار ظلت الحاصلية المعدلة هي أسلوب الاختيار، فحينما عرض جيرالد فريدمان الخال فانيا عام ١٩٩١ استخدم الفراغ المسرحي مملوءًا بألفي قطعة إكسسوار على لوحة قابلة للتغيير ذات أربعة عشر منظرًا. "نحن نهدف إلى تحقيق مَثل ستانسلافسكي الأعلى، وهو المزج بين التفاصيل الطبيعية والجو الشعري [كـ] غلاف عاطفي للشخصيات" (٥٢). وعورض هذا الأسلوب عادة بالأداءات التجريدية، مثل بستان الكرز لرون دانيالز على مسرح الفن (١٩٩٤) بديكورات ماليفيتش الموحية.

وهناك مدخل آخر بقبول تشيخوف؛ وهو اعتباره منجمًا للمعدن الخام من الطبقات المدفونة للأفكار والأشكال التي تحدث عنها عالم النفس الشهير يونج Jung؛ والتي لا تتصل بالمسرح إلا عن طريق المصادفة. وحينما عاد أندريه جريجوري إلى تشيخوف في عام ١٩٩١ ليجري سلسلة من البروفات المفتوحة للخال فانيا (مسرح فيكتوري بنيويورك) وببطولة والاس شون Wallace Shawn، أشارت الطبيعة التقريبية لعروض الورشة إلى أن محركي الجيل السابق – وتقليدًا لجروتوفسكي– قد نبذوا المسرح نفسه لاستكشاف النص الدرامي كعلاج محتمل لكل البشرية. وأصر جريجوري على أن "هذا الخال فانيا ليس مسرحًا بالقطع، ولكنه مجتمع روحي لا يبحث الناس فيه فقط عن أكثر المناطق ظلمة في نفوسهم، ولكن أيضًا عن أكثر الجوانب نورًا". وبالنسبة إليه تُعد الدراما العائلية مجرد دراما هتشكوكية، حيث تمكن محاولات الاتصال "من الإحساس عن كثب بما تبدو عليه الحياة فى أثناء مرورها، ولنرى الكشف عن الكائن البشري بكل غموضه" (٥٣). وبالرغم من الادعاء الذي يحمله هذا الكلام، فإنه يحاول على الأقل تجاوز سطح الأوبرات الصابونية للعروض الأمريكية المعتادة.

الفصل السادس عشر

تشيخوف بلا دموع (المملكة المتحدة ١٩٥٠ – ١٩٩٣)

لقد أعدنا عرض مسرحية تشيخوف الأخيرة بما يلائمنا نحن فتغيرت تغيرًا كبيرًا مثلما غيّر الألمان مسرحية هاملت كى تلائمهم. فمسرحية بستان الكرز كما عرضناها هي سيمفونية تثير الأسى، ينبغى أن تعرض بمزاج رثائي. لقد منحناها حنينا إلى الماضي. ومع ملاءمتها لثقافتنا فهي بذلك غريبة على تراث تشيخوف. فشخوصه من أعيان الريف، وقد جعلناهم من الطبقة الأرستقراطية المتفسخة.

كينيث تينان kenneth tynan[1]

صديقنا المشترك

كانت ملاحظة تينان ملاحظة عادلة. فلقد حدث تغير في مفهوم بريطانيا للشخصية الروسية؛ حين جعلت جهود كوميسارچفسكي Komisarjevsky وسان دينيس Saint- Denis المتوحشين الحمر ومجانين دستويڤسكي Dostevsky في أوائل القرن ذات طابع بريطاني، أو مرآة تعكس صورة البريطانيين أنفسهم. وقبل نشوب الحرب الباردة بقليل نقرأ لأحد النقاد الثقات في فن الباليه يقول بلطف:

هناك علاقة حميمة بين الطباع الإنجليزية والروسية أشار إليها غالبًا الكُتاب الذين يعرفون كلا البلدين... ولم يجد كبار الكتاب الروس في أي بلد آخر جمهور قراء ضخمًا متعاطفًا ومتحمسًا مثل الجمهور الإنجليزي... فتولستوي باهتمامه بالمشكلات الأخلاقية يبرز سمة إنجليزية أصيلة، في حين أن تشيخوف المتسامح يبدو ذا طابع إنجليزى أكثر من الإنجليز أنفسهم، والجدير بالذكر أنه لم يحز الشعبية والشهرة في ألمانيا مثلما حازها في هذا البلد[2].

لقد تبخرت الحيوية والصراحة والعنف والميل للإستبطان والمماطلة- وهي صفات روسية قد تعادل الشخصيات الأمريكية أو الإسكندنافية أو السّلتية - تبخرت في ظل وَهْم تولستوى الذي يشبه جورج إليوت George Eliot الكاتبة المتنكرة في زى رجل، وتشيخوف الذي يشبه سالفك ترولوب Salivic Trollope .

وترجع فرص الاستيعاب بصورة رئيسية إلى الجهل بالسياق الاجتماعي والتاريخي لأعمال تشيخوف: إن أزمة متقفيه تتماهى مع زوال الأرستقراطية الإنجليزية، وتماثلت نزواتهم مع نزوات الإنجليز الغريبي الأطوار، وراقت حساسيته تجاه الأحزاب الفلسفية والسياسية للإنجليز الذين يكرهون الميتافيزيقيا والرسائل المباشرة في المسرح(٣)، حيث اعتمدت عروض تشيخوف في السبعينيات أكثر على الأداء الفردي منه على مفاهيم الإخراج. وعوض إبهار فريق التمثيل ندرة الأفكار. وتذكّر في شبابه المخرج ميكائيل بللينجتون Michael Billington الممثلين والممثلات من عصر معين ذوى الطابع التشيخوفي يتهادون على خشبة المسرح. وكما يعبر عن ذلك كاريل برامز Caryl Brahms يبدو مسرح الفن بموسكو مبتذلاً "بدون دام أديث ومس سايلر والسيرجون"(٤) الفنانين الفائقي، التحضر، والذين ربط وجودهم تشيخوف بأوسكار وايلد Wilde وسمومرست موم Maugham. وتم نقل مواقف الطبقات من خلال الظلال اللغوية، حينما تحدث فلاحو أو عمال تشيخوف القليلون بلهجة الطبقة العاملة من أبناء لندن، أو بلهجة أهل الشمال، فأوحوا بإيماءات مألوفة، وإن كانت خادعة لمن سمعها.

وتلاحظ ڤيرا جوتليب Vera Gottlieb بإدراكها الثاقب أنه قد "نشأ شذوذ غريب عبر الثمانين عامًا من عروض تشيخوف: فالمسرحيات تعرض دائمًا في إطار ديكور الحقبة التاريخية أو على الأقل باستخدام ملابسها، ولكن باستثناء حالات قليلة تم تجاهل الحقبة نفسها أو السياق الاجتماعى للمسرحيات"، مما يوحى "بضيق الفهم والرؤية المفروضة من قبل الذات تشمل الصعوبات العادية في الترجمة أو نقل المسرحية"(٥). ولم يتم تجاهل القضايا السياسية أو الوجودية أو الإيكولوجية،

ولكن كان المفهوم الفسلفي للمسافة حسب الاستنتاج في بلد يمكن عبور حدود في نزهة بالسيارة. وتتابع جوتليب أيضًا "التأثير... في الشخصية التراجيدية إلى حد إقصاء الكوميديا الاجتماعية، وإلى الاستحواذ الستانسلافسكي لاستكشاف نفسيات الشخصيات وليس الأفكار. وتؤيد بيجى أشكروفت Peggy Ashcroft –كممثلة حية الضمير– هذا الرأي حينما وضّحت أن القضية الرئيسية عند تشيخوف كانت "هي دراسة مفصلة للشخصية" مع خضوع سطور الحديث للجو النفسي والجو العام للمسرحية(٦). ومن المستحيل مع ذلك أن نوضح أن ستانسلافسكي كان له أثر كبير في الإنجليز، مثل الأمريكيين أو بلاد أوروبا الشرقية، فلقد سادت الشخصية وليس التشخيص المتعدد الجوانب خشبة المسرح الإنجليزي في فترة الثمانينيات.

وبلغ نهج التركيز على الممثل أوجه بمسرحية الخال فانيا (١٩٦٢) التي عرضت بمهرجان تشيسستر. فلقد أخرجها للمسرح تجسيدًا للتعاون بين المخرج والممثل لورانس أوليفييه Laurence Olivier، ولعب دور أستروف بسمات الخشونة، وعلى نحو معرض للانتقاد. وتقاسم هو وفانيا (ميكائيل ردجريف) الضحكات التي تنم عن التآمر على الأستاذ الجامعي (ماكس أدريان Max Adrian)، وكانت هناك رقة خاصة في تعاملاته مع الممرضة (سيبيل ثورنديك Sybil Thorndike)(٧). كان أبرز الجوانب الأصلية في العرض هو توظيفه لوحدة ديكور من تصميم سين كيني Sean Kenny، وهي منصة مفتوحة من ألواح خشب عارية، وجدار من الخشب الخام، وباب، ونافذتان تحدثان أصواتًا خارجية لإعطاء ظلال المعنى. وقد عبر هذا الديكور عن المبنى باقتصاد وبأسلوب فني، ولكنه حذف الدلالة الرمزية عند تشيخوف في الانتقال من الخارج إلى الداخل. وعلى الرغم من غياب الإحساس المشترك بالمصير بين الجمهور وخشبة المسرح فقد أدى هذا العرض بإحساسه بالتفاصيل الدقيقة وإتقان الشكل إلى أن يطلق بينيلوب جيليات على هذا العرض "أفضل عرض للخال فانيا باللغة الإنجليزية شهدناه حتى الآن"(٨).

وعزفت مجموعة من العازفين موسيقى تشيخوف، ولم تعزفه أوركسترا يقودها مايسترو.

أحدثت زيارة فرقة مسرح الفن بموسكو عام ١٩٥٨ تغيرًا وشيكًا حينما عُرضت مسرحيتا بستان الكرز والخال فانيا. وانتهز البعض الفرصة لدعم الاتجاه التقليدي. وعلى الرغم من طبيعية العروض الأرشيفية وسن الممثلين المتقدمة استنتج جون فيرنولد John Fernald – مخرج رادا RADA – (*) إنه من "الضروري لإخراج تشيخوف بالأسلوب الطبيعي والمفضل الذي اكتشفته فرقة مسرح الفن بموسكو... أنه ضروري... نوع من الحرية التي اتخذها جوفيه Jouvet مع موليير– ضروري أن تتحد مع تشيخوف"(٩)، واستنتج آخرون دروسًا أخرى من هذه العروض. ويرى ليو بيكر Leo Baker أن هذه العروض توضح استخدام مناطق التمثيل المتعددة، والديكور الثلاثي، والعلاقات المتبادلة بين الممثلين، والتي تغيب عن المسرح البريطاني بصفة عامة(١٠). ويرى كينيث تينان أن هذه العروض نفضت الغبار عن مسرحية بستان الكرز لتشكف عنها بوصفها أكثر من مجرد سيمفونية تثير الشفقة كما عرضها الإنجليز على اختلاف عروضهم.

حاولت مسرحية مشيل سان دينيس "بستان الكرز" لفرقة شكسبير الملكية استجابةً لهذا الكشف أن تثير ضحك المشاهد لا شفقته. وقد شرع سان دينيس في التقليل من "الصفات الرومانسية والساحرة التي تَعْلق بشخصيات المنزل كيلا يركز على تفاهتها، بل على خلود هؤلاء الأفراد الذين يمثلون مجتمعًا قد اختفى"(١١). وأعلن سان دينيس عند تصفح النص لأول مرة "أن النص مهم نتيجة لشيء آخر وأن وظيفة [الممثلين] هي إيجاد ما كان عليه هذا الشيء الآخر"(١٢) عبر سبعة أسابيع، ولكن فرقته لم تكن متجانسة أبدًا لتبحث عنه. وشعر جون جيلجود أنه في

(*) R. A. D. A. : هى اختصار لـــ : الأكاديمية الملكية لفنون الدراما بلندن ، إنجلترا Royal Akademy of Dramatic Arts (المراجع).

وطنه تمامًا مثل جايف، ولكن لهفة بيجى أشـكروفت فـي التقليـل مـن حيويـة رانيـفسكايا نتج منها سحر ريفي أراد المخرج التقليل منه. إن المزج بـين هـؤلاء المحنكين مع المبتدئين جودى دنش Judi Dench في دور(آنيا) وإيـان هـولم Ian Holm (تروفيموف) منع التجانس، وخاصة أن المبتدئين لم يعتادوا أسـلوب سـان دينس، فقد تدربوا بطريقة أكثر ارتجالية؛ ولذا وجدوا طرائقه صاخبة ومقيدة. ومنع الترابط بين أعضاء فريق التمثيل هذا العرض من الوصول إلى المكانة الأسطورية التي وصلت إليها مسرحية الشقيقات الثلاث في عام ١٩٣٨، وأكثر لحظاتها تـأثيرًا لحظة وداع بيششيك.

وكانت إحدى الطرائق لرفع لعنة كوميس والجو الجاثم على الأنفـاس هـو اختيار مسرحيات أغفلت من قبل. وعرض جورج ديفين George Devine مخـرج فرقة المسرح الإنجليزي عرضًا مختصرًا لمسرحية بلاتينوف في مسرح الرويـال عام ١٩٦٠. وأبقى ديفين على الفصل الأول لأنه رأى ارتباطه من حيث التعليـق على المفكرين الشباب الذين فشلوا في القيام بمسئولياتهم في مناخ سياسي مختلـف. ولعرض الجانب الميلودرامى ساعدت على ذلك إضاءة ريتشارد بلبـرو Richard Pilbrow وتصميم ريتشارد نجرى Richard Negri اللذين جعلا القطـار المقتـرب كعين حمراء يتزايد حجمها وكأنها نبعت من الظلام تلقى طنًا مـن المعـدن علـى الجمهور، ومُنِحَ التمثيل جوانب كوميدية. وقد حول ديفين "بلاتينوف" إلى شـخص هزلي يقوم بدوره الممثل ركسى هاريسون Rex Harrison، هذا الشخص الهزلـي "شبق ذو لحية تملكته الحمى، وعيناه تشعان بريقًا"(١٣).

التزم عادته القديمة من خبط أطراف أصابعه بجبهته وكأنه ينتقل من حـال إلى حال نقيضة، فوجّه هذه المسرحية فوق ضحالة الشفقة وعمق العبث. وكـان يزن كل عبارة بمهارة، فأحيانًا يتمتم وأحيانًا يصرخ، ولكنه كان مسموعًا دائمًـا، عارضًا لجانب الكوميديا في طريقه دون أدنى ضجيج، ويتشاجر أحيانًـا ويتأمـل أحيانًا، وأحيانًا يكون قاسيًا، وأحيانا أخرى يكون عطوفًا، لقد جعل من هذا البائس عرضًا من أجمل العروض في وقتنا(١٤).

صاح المحافظون المستاءون أن ذلك تدنيس، ولكنَّ أجنبيًا واحدًا على الأقل فهم جوهر الموضوع. لقد صُدِمَ ناقد المسرح البولندي رومان سيدلوفسكي Roman Szydlowski بغياب غموض تشيخوف وكآبته، كما لم يُلحظ التصوير النفسي والعمق الوجداني، ويرى أن هذا العرض السريع الإيقاع الصارم التحديد يُذكرنا بمسرحية جون أوزبورن "انظر إلى الماضى فى سخط"(١٥).

كانت مسرحية أوزبورن بالطبع حاملة لواء إصلاح المسرح البريطاني، والذي كان له تأثيره فى المسرحيات الكلاسيكية أيضًا. وامتزج نوع جديد من "الواقعية الشجاعة -المنخرطة في السياسة، والتي تتعاطف مع الجناح اليساري- امترج مع الصنعة المسرحية المناهضة للواقعية، والمستعارة من بريشت Brecht وسفوبودا Svoboda. وأربكت مساحات العرض الصغيرة، وخاصة الساحات، خدع الجو الشائعة على خشبات المسرح الذي يستخدم أطر الصورة المسرحية. واحتاج الممثلون الذين يمكن رؤيتهم من ثلاثة أبعاد في هذه الأماكن إلى نوع جديد من الوضوح والدقة؛ لقطات جزئية خاطفة أو عن قرب، وليست تصويرًا كليًا. ونظرًا إلى أنها ظهرت من خلفيات متنوعة، لم يشتركوا إلا في قليل من الاهتمامات مع مرتادي حفلات الماتينيه (النهارية) و"العمة أدنا" التي فضلت الخال ڤانيا ذا الأخلاق الطيبة.

ولأن فرقة مسرح الفن بموسكو كانت عاملا حافزًا من الخارج؛ لذا لم توافق على التغييرات في عرض الشقيقات الثلاث لأوتمار كرايسا Otomar Krejca، والذي عرضه بمسرح وورلد ثييتر – مسرح الأمم، في نهاية العقد. وكان العرض مفعمًا بالعواطف والإحساس بالحركة، وخاصة في اللوحة الختامية للشقيقات وهن يدرن حول خشبة المسرح، كما أن البعض في المسرح الإنجليزي أصيب بعقدة نقص عن المناهج القديمة لتشيخوف(١٦). وتحت تأثير التشيك والتخلي عن ديكور الحقبة التاريخية، وطرائق تركيب الحركة المسرحية التقليدية، بدأ المخرجون في نقل معنى المسرحيات.

وكان أولهم جوناثان ميللر. وبوصفه طبيبًا، فهم ميللر موقف تشيخوف الإكلينيكى، والذي وجد تعبيرًا في الأعراض الملحوظة جيدًا، والتي يمكن إبرازها من قبل الشخصيات. وأعلن ميللر قائلا: "إنني مهتم بأن أعكس العاطفة بدقة على خشبة المسرح"(١٧)؛ ولذلك استخدم أقل قدر من الأثاث ليُكثف جو المسرحية، ليس بفعل البيئة المحيطة، ولكن بفعل الشخصيات. وفي عرض النورس (تشتستر ١٩٧٣) المتعلق بتصنيف الأمراض، أظهر سورين (جورج هو George Howe) آثار الجلطة في كلامه المتعثر. وتداخل الحوار، وأضاف المخرج كثيرًا من الكلمات الدالة على التعثر إلى حديث الشخصيات، لأن ميللر - وبتأثير من عالم النفس والاجتماع إرفنج جوفمان Erving Goffman استحوذ على فكرة اهتمامات نفسيه ولغوية. وجعله هذا المنهج اللغوى مرتبطًا بالطبيعية على الرغم من وعيه بالتكلف الذي تحتويه(١٨). وتم تشريح عقدة أوديب عند تريبليف (الذي لعب دوره بيتر إير Peter Eyre) تساعده إيرين وورث Irene Worth مدندنة أغنية للأطفال وهي تعصب رأسه بضمادة. وأعد لانتحاره بعناية كما لو كان أمرًا تُلزمه مبادئ فرويد، وحشا جيوبه بأوراق، وابتلع ما تبقى من شراب في كأس نينا، وأزال أى أثر لوجودها. ثم أخذ الدكتور دورن بعد ذلك وقته في العبث بالأدراج، وفحص الدليل الذي وجده. واستغرقت الحادثة سبع دقائق.

وكما أوضح ميللر في محاولته لتجنب القوالب التي ترتبط بتشيخوف كان منهجه اختزاليًا مؤكدًا ما هو روسي من ابتذال خشن ومباهج هائجة "... فلسنوات كثيرة لُعِبَ دور تريجورين كشخص لامع مميز يذكرنا بطبيب النساء الإنجليزى السيئ السمعة... وعادة ما يلعب دور أركادينا بالطريقة التي تلعبها الممثلات الإنجليز، في حين أنه من الشائق عرضها سريعة الغضب لتلعب دورها ممثلة مثل برونلا سكيلز Prunella scales"(١٩). لقد أسف على العظمة التي أكسبتها إيرين وورث للدور.

عاد ميللر إلى تشيخوف بعرض الشقيقات الثلاث (على مسرح كامبريدج عام ١٩٧٦)، حيث قلل التعاطف المعتاد مع الثلاثي. لقد غاص "قلب أحد

المشاهدين في قدميه" في البداية حينما شاهد خشبة المسرح علـى هيئـة منـصة والخلفية القماش الرمادية والأضواء العارية(٢٠). وتجاهل ميللر حقيقة إعادة كتابـة المسرحية فيما بعد، فقبل رأى تشيخوف الأول في أن المسرحية كوميـديا، وعمـل ضد فكرة الشقيقات المرهفات الرائعات بوصفهن "فتيات من الدرجة الأولى... وقد هُزمن بدرجة تثير الشفقة بغرابة الحياة في الأقاليم". ومن وجهة النظر هذه فحياتهن عادية، ومصيرهن ليس مأساويًا. قامت جانيت سوزمان janet suzman بدور ماشا، فأظهرتها متكلفة متصنعة مملوءة بالاحتقار نحو الآخرين، وغارقة في حب شخص عجوز جرىء ولكن ممل، وكان أفضل أداء في دور إيرينا الذي قامت بـه أنجـلا دون Angela Down بصرامتها وقوتها وإثارتها. لم تكن تملك أية أنوثة أو جاذبية مثلما كانت بيتاريكس طومسون في عرض كوميس أو بيجى أشكروفت في عرض سان دينيس، ولكن السطور تؤكد الانهماك الذاتي للشباب. فعندما أُطلق النـار على توزنياج ضربت إيرينا الأرض بقبضتها قائلة: "إنى أعرف، إنى أعرف" وهي فـي شدة الغضب من حماقته. وعلى النقيض، حازت الشخـصيات المنفـردة المعتـادة تعاطفًا؛ فقد ظهرت ناتاشا بصورة مضحكة وليست سيئة الطوية، وظهر سـولينى مضطهدًا مخمورًا وحيدًا.

استفاد ميللر من تصوير الشخصيات عند ديكنز Dickens معطيًـا تفاصـيل سلوكية دقيقة كمفاتيح للشخصيات، مثل طريقة إمساك فيرشينين للسيجارة، وابتهاج ماشا بدخان سجائره وبُغضها لسيجار سولينى الذي يملأ كأس البراندى، ومثل هـذا التصوير الكاريكاتيري يتناقض مع صور ستانسلافسكي الرتيبة. وبـدون ديكـور رسمي كوّنت الشخصيات صورة بصرية فيها تناقض بين مقدمة الخشبة وخلفيتها، ولذلك كان الانتباه منصبًا على الاستجابة للحديث، وليس الحـديث نفـسه. وركـز ميللر أيضًا على فكر بروست Proust للزمن المفقود والمستعاد، وقبل بيتر سـتاين Peter stein جعل البلبل الدائر رمزًا يلخص الحياة الإنسانية، كائنًا يتحرك بشكل من

أشكال الطاقة، ثم يتوقف توقفًا تامًا. وأنهي الفصل الأول بفريق التمثيل متجهًا إلـــى الجمهور، وثابتًا لالتقاط الصورة الفوتوغرافية وكأنهم متجمدون إلى الأبد (٢١).

أغرقت كوميديا الفارْس عـــرض النـــورس للندســـي أندرســـون Lindsay Anderson (عرضت على مسرح الليريك في عام ١٩٧٥)، وادّعت اتباعها لمفهوم تشيخوف. وسبقت كل فصل أغنية شعبية مسجلة باللغـــة الروســـية تـــشبه تقـــديم مسرحية لبيكيت Beckett بأغنية "حينما تبتسم أعين الإيرلنديين". وكان علـــى رأس فريق التمثيل جوان بلورايت Joan Plowright في دور أركادينا، وكان فريق التمثيل مجموعة مؤلفة من ممثلين جاءوا لعمل مسرحية أكثر من أن يصبحوا أناسًـــا فـــي مواقف حقيقية. ويتـــذكر المـــرء تعليـــق المخـــرج الإيرلنـــدي روبـــرت ديفيـــد ماكدونالد Robert David Macdonald : "تبدو جميع مسرحيات تـــشخيوف بالنـــسبة إليَّ عن الممثلين العاطلين، فكل شخصياته بـــلا شـــك تتـــصرف مثـــل الممثلـــين العاطلين"(٢٢). وكانت هيلين ميرن Helen Mirren استثناء لهذه القاعدة، والتي لعبت دور نينا، والتي لم تشبه شبح أوفيليا؛ ولكنها كانت فتاة ريفية مرحة حمراء الخدين، وقد أعمى إعجابها تريجورين أكثر مما أغواها هو. كانت أساليب محافظتها علـــى البقاء تتميز باتجاه غير أخلاقي.

وكشف كل من هذه العروض مجهودًا واعيًا نحو الـــتخلص مـــن الأفكـــار السابقة عن تشيخوف، وتطويعه لعصرنا بإحباط التوقعات الذائعة، ولكن كما تـــشير فيرا جوتليب، فقد استخدم كل من ميللر ولندساى الكوميديا "كجانب فقط من جوانب الشكل الدرامي، وليس كمنهج لإثارة قضايا مـــن خـــلال الانفـــصال الـــساخر، أو كمصدر من مصادر التساؤلات الـــسياسية مـــن خـــلال الانفـــصال ومعارضـــة التعاطف"(٢٣). لقد كانت الكوميديا مفهومًا خطيرًا ومهمًا، في عرض إيڤانوف لفرقة رويال شكسبير.

أُعيد إحياء إيڤـــانوف في عـــام ١٩٥٠، بطولـــة ميكائيـــل هـــوردن Michael Hordern، ولعب دور إيـــڤـــانوف النجم جون جيلجود في عام ١٩٦٥، وطوره من

التشابه مع هاملت، وبلغ عمر البطل ٤٥ عامًا، مؤكدًا إجهاده الروحي. ومنح تمثيل جيلجود نبلا للشخصية فاق سحائب الكآبة. ورثت العرض بينيلوب جيليات Penelope Gilliatt لأن "كل شيء يحدث منعزلا، ويحيط به جو الموتى، وهي الطريقة الجوفاء التي يمثل بها الإنجليز تشيخوف"(٢٤). في عام ١٩٧٢ أعطى دريك جاكوبى Derek Jacobi إيفانوف مجالاً عاطفيًا كاملاً ذا صبغة غنائية في ترجمة توبى روبرتسون Toby Robertson، والتي أعاد تسميتها بأزمة ضمير.

ثم كان عرض إيفانوف لدافيد جونز David Jones، والذي عرض على مسرح رويال شكسبير في عام ١٩٧٦ بوصفه أول عرض يعيد التفكير في المسرحية بشكل معاصر. وكان جونز مخرجًا قد كرس نفسه لأعمال جوركي Gorky، وتأثر بأفلام مارك دونسكوى Mark Donskoy وقدرة الممثلين الروس على الانتقال من عاطفة إلى أخرى بسرعة، ففهم عرض تشيخوف على أنه ساخر. وجسد الأدوار الثانوية بمثل تفاصيل جوجول، لكن جوهر المسرحية كان القديس فيتس لجون وود. كان كوميديًا ذا أعين حلزونية الحركة، وأنانيًا يدور في كل الاتجاهات، وهو سبب الفوضى والاضطراب. وكان يرتدى بلوزة بيرونية تسخر من سنه في أواسط العمر، فلم يبرز وود الروح مثلما أبرز الذكاء الشرس والجسد المهتز. وكانت لحظات صياحه شديدة، حتى إن لحظات الجدية عندى كانت قليلة، واشتكى النقاد من وود المجنون، ومن أنه ترياق شديد على جيليجود المكتئب الذى يتوق إلى مزيد من الألم والتأثر في دوره. وكان هذا هو هدف غرض جونز بالضبط. فاستعراض وود التمثيلي هو الذي يوضح استعراض إيفانوف العاطفي. ولاحظت صحيفة التايمز أن العرض مزج كآبة تشيخوف بقصف المسرح الصاخب للفارْس عند بن ترافيز، والذي كان يعاد عرضه آنذاك. وقيل هذا حتى يعكس "أجواء نهاية الإمبراطورية التي كانت تستحوذ على البلد"(٢٥).

ومع تأسيس المسرح القومي وفرقة رويال شكسبير والفرق الأخرى الدائمة وشبه الدائمة، أصبحت الموضة بالنسبة إلى كتاب المسرح الإنجليزي الأخذ عن

المسرحيات الكلاسيكية (مثل الشقيقات الثلاث/ إدوارد بوند في عام ١٩٦٦) على الرغم من الجهل باللغة الأصلية. وأعلنوا من"اعتقادهم الداخلي"(كما يعبر عن ذلك ميكائيل فراين Micheat Frayn) عن صلة وثيقة بكاتب بعينه، وعرضوا صورة من مسرحيته لها السمعة نفسها، وإن كانت تعبر عن شخصياتهم. وفي عصر مثل هذه التنقيحات الجذرية للأعمال القديمة، مثل مسرحيات تشارلز ماروفيز Charles Marowiz التجريبية المأخوذة عن شكسبير، وإبسن Ibsen، واستراندبرج Strindberg، كان تشويه تشيخوف أمرًا طبيعيًا.

في عام ١٩٧٧ عهد ريتشارد إير Richard Eyre من مسرح نونتجهام لـ تريفور جريفيث Trevor Griffiths – وهو كاتب مسرحي من الكتاب المعادين للمؤسسة، ومعروف باشتراكيته – أن يصوغ بستان الكرز صياغة إنجليزية. كان جريفيث ضليعًا في آراء ريموند وليامز Raymond Williams وجيرج لوكاتش György Luykács، وكان جريفيث أستاذًا في الديالكتيك الماركسي، وقدّم ممثلي تشيخوف كمجموعة راكدة تحول وعيهم إلى الداخل. وكما أوضح جريفيث نفسه قائلا:

لقد مر نصف قرن الآن وتشيخوف سواء في إنجلترا أو في غيرها ملك المتشيعين للمسرح، والذين تمثل المسرحيات بالنسبة إليهم استحضارًا لماضٍ كئيب وحزين نحزن لمروره لأنه لم يعد معنا. وبالنسبة إلى مرتادي المسارح... لُطِّفَت حدة تشيخوف وتعقده إلى كبسولات سهلة البلع من الأخلاقية المفرطة في العاطفية [...] وتوالت الترجمة تلو الترجمة، وأصبح مصطلح تشيخوف خاصًا بنا، وطبقاته طبقاتنا، حتى زال كل معنى للحقبة التاريخية المحددة والخيال الاجتماعي الذي يتجاوز المطلوب لنقل المعنى الطبيعي، حيث إن الحالة الإنسانية يمكن أن تعادل "أزمة الطبقة الوسطى"(٢٦).

استغلت هذه الكوميديا التنبؤية الجديدة كل المغزى الإيجابي في تروفيموف ولوباخين (والذي أعيد تسميته باسم من أسماء الطبقة الراقية، وهو ألكسندر) وهي تتأمل الظلم الاجتماعي داخل الجماعة. وأعاد جريفيث كتابة دور لوباخين وهو

على وعى بتشويه الرقابة القيصرية لتصوير الشخصية، وأن المسرح الإنجليـزي تبنى وجهة نظر رانيڤسكايا عنه بوصفه مُحبًا ليس بناضج. وكـان تروفيمـوف – الذي لعب دوره ميك فورد Mick ford، وهو ممثل يقوم بأدوار البروليتاريا – كان مثاليًا وماركسيًا صريحًا. لقد تغيرت عبارة "إني طالب مستديم" إلى "إنني ما زلـت طالبًا، وإذا استمرت السلطات على سياستها فـسأظل كـذلك". إن البـستان الـذي أستحضره لـڤانيا كان له مُلاك سابقون يتدلون من أشجار الكرز، وكانـت صـيغ الملكية الخاصة به تنتشر بها عبارات الشتائم، مثل "لحم نتن" و"زفت!"(٢٧) .

استُغِلت الأدوات التعبيرية أيضًا، فبدأ الفـصل الثـانى بخطـاب شـارلوتا بالروسية يصدر من خلال التانوي، وأُعيد تسمية العابر باسم "فاجرنت" وهو يرتدى بدلة الحرب العالمية الأولى. وكانت ستارة الخلفية للفصل الثاني لوحة لجينزبـورو Gainsborough "صور فيها السيد أندرو ومدام أندور"، وهما من أعيـان عـصر الملك جورج، يجلسان في ضياعهما في أحضان الطبيعة. وفـي إطـلاق الهـراء العاطفي المكتوم سقط جريفيث من فوق المركب إلى البحر الهائج، تاركًـا ڤاريـا تعامل الخدم بقسوة مثل ناتاشا. لقد شعر بالحاجة إلى ملء فراغ النص، وأدى عدم معرفته باللغة والثقافة الروسيتين إلى مبالغات وتناقضات، مثل وقـوع ڤاريا علـى ركبتيها مقبلة الصليب وقائلة: "الرب معك يا أمي !" ترجمةً لعبارة gospods vami, mamochka! بمعنى "ما الذي ألمّ بك يا أمي العزيزة!"(٢٨). لقد عـرض جريفيـث عرضًا كارتونيًا للقوى التي أدت إلى الثورة، وهو يحاول أن يظهر التزام تشيخوف بقضية بلاده.

أما مايكل فراين بوصفه دراميًا يعرف الروسية فقد عرض ترجمة لبـستان الكرز على المسرح القومي في عام ١٩٧٨ سمى فيها تروفيمـوف نفـسه "طالبًـا متشددًا"، وهي صورة ربما تذكرنا عن عمد بـ: ردولف فِريِمل. وكـان لوبـاخين الشخصية الرئيسية فى هذا العرض، وهو رجل عصامي يحركه حبه لرانيـڤسكايا. ومنحه ألبرت فينى Albert Finney لهجة انتصار الطبقة مجردة من الخزي. فبعـد

المزاد اصطدم بـ (فازة)، وأمسك بها في طريقه، وتهادى بمرح مثل طفل حصل على هدية طال انتظاره لها. وكتب المخرج بيتر هول Peter Hall في صحيفته عن تشيخوف:

إن شخصياته منغمسة في شهواتها إلى درجة أنها لا تكترث بمشكلات الآخرين. ويلقون باللائمة على الآخرين لتعاستهم، ولا يتعاطفون معهم إلا فيما ندر. ونظرًا إلى هذا الانغماس [هكذا في الأصل] تنبع كوميديا تشيخوف لأنها تعني أن كل شخصية تقول شيئًا مدهشًا. إنه جو قاسٍ، ولكنه مملوء بالأحداث.

لقد وجد هذه النرجسية القاسية روسية صميمة، ولكنها غير وجدانية، وغير إنجليزية(٢٩). هذه النرجسية جعلت دورثي توتن Dorthy Tutin رانيفسكايا امرأة تحب كل الناس حبًا غامضًا، ولكنها لا تحب شخصًا بعينه فتقبُل يدي فيرس ثم تتركه يرتعش وهو يضع كرسي القدم أمامها. وعندما ظهرت آنيا من خلف سجادة شارلوتا، صفق الجميع. ولكن عندما فعلت ڤاريا الشيء نفسه لم يهتم أحد؛ لأنها كانت أشبه بورق الحائط(٣٠).

لقد حقق العرض أهدافه المحددة، لكنه لم يلق تقدير النقاد الواجب. وتنبأ هول Hall أن قسوته التي تشبه كرايسا لن تلقى القبول حينما قرأ قبل ذلك بشهور قلائل استقبال النقاد باستحسان لمسرحية بستان الكرز التي أخرجها بيتر جل peter Gill على استوديو ريڤرسايد. واستنتج هول أن الإنجليز يفضلون مسرحيات تشيخوف وهي مملوءة بالمشاعر اللطيفة عن المسرحيات الكوميدية.

كان ديكور بستان الكرز على مسرح ريڤرسايد ليس أكثر من أرضية وجدران من نفس ألواح الخشب الغامقة الطلاء، وكان الممثلون يدخلون ويخرجون من مكان خال أدى فيه الراقصون رقصتهم في الفصل الثالث، واختُتم بنهاية تراجيدية، حيث تحرك فيرس على الأرضية الضخمة وهو يلبس (شبشبًا) دون أن يصل إلى هدفه أبدًا. إن العلاقة الحميمة التي تُميز إخراج جبل كانت عنصرًا

واضحًا في تقديم الإنجليز لتشيخوف في هذه الفترة، وراقت جمهورًا تربى على مشاهدة التليفزيون. وساعد قرب المتفرج من الممثل على انزواء الكوميديا وتوحد العواطف. ففي مثل هذه العروض -كعرض الخال ڤانيا للأولدڤيك بريستول Bristol old vic (١٩٧٤)، والشقيقات الثلاث (١٩٧٨/٧٩) لتريفور نن Trevor Nunn بصالة عرض رويال شكسبير- يمكن للمشاهد إدراك أقل حركة أو نظرة للممثل على الفور.

وكان الأخير قد بدأ في إنتاج ضيق النطاق على مسرح "ستراتفورد أبون أڤون" بستارة خلفية سوداء موحية من تصميم چون نابير John Napier، وهي عبارة عن حاجز ذهبي أيقونى مضاء بالشموع في اللحظات الشديدة الظلمة. ولأنه كان أكثر تركيزًا على الجانب المادي عن العروض الإنجليزية السابقة؛ لذا فقد انهمك العرض في إظهار الانفجار العاطفي لسوزان بيرتش Suzanne Bertish في دور ماشا، وسوزان تريسي Susan Tracy في دور ناتاشا، مظهرًا ما بينهما من علاقة عاطفية، لكن الشيء البارز كان هو نغمة الحوار والهمس الثاقب للآذان كما يقدمه إدوارد بثربريدج Edward Petherbridge في دور ڤيرشينين. وأصبح الجمهور – على حد تعبير أحد النقاد – "كالذباب على الجدار"، وعلى وعى شديد برفض الشخصيات لمواجهة مخاوفهم. وتأرجحت نظرات المتفرج ما بين ردود أفعال المتحدث والسامع، ثم تذهب بعيدًا لتتجنب مواجهة مراوغة الشخصيات(٣١).

خبرة مشتركة

استمرت مسرحية النورس لتصبح أكثر المسرحيات الأربع الكبيرة مراوغة. ولنقل اهتمامات تشيخوف بوسيلة متاحة نقلها توماس كيلروى Thomas Kilroy إلى إيرلندا بأضوائها السلبية الخافتة (على مسرح كورت رويال في عام ١٩٨١). ولكثير من رواد المسرح جعلت المسرحية السباق الاجتماعي والاقتصادي أكثر

فهمًا، ووضعت الشخصيات في مركز الاهتمام، وجعلت لعزلتهم معنى عندما أصبحت روسيا جزيرة أخرى لجون بول. وأوضح العبور الثقافي النكات؛ فحينما استجابت آنّا ماسّي Anna Massey – في دور إيزوبيل ديزموند (شخصية أركادينا) – للعب ابنها متعجبة: "يا إلهي، إنها أحد الأشياء السلتية"، فسببت انهيار المنزل. ولسوء الحظ – وباقتراب الأعيان أصحاب الأرض من حافة الإفلاس، وهم: ميدفيدنكو، وهو ساخط محروم، وتريجورين كرجل إنجليزى مصطاف– قد ألقت العلاقات الإنجليزية الإيرلندية بظلالها على اهتمام تشيخوف بمشكلات الفن.

كان عرض النورس الذي أثار كثيرًا من الجدل هو الذي أخرجه مايك ألفريدز Mike Alfreds. كان ألفريد مؤسس فرقة التجربة المشتركة (شيرد إكسبيرينس) في عام ١٩٧٥ ماهرًا في تحويل الأعمال الأدبية البانورامية، مثل ألف ليلة وليلة، والبيت الكئيب، إلى تجارب درامية يمكن تمثيلها، وتثبيت عمليات الإبداع الجماعي في نص مسرحي ثابت. وعندما عمل على الإخراج لتشيخوف سعى إلى كسر الجمود البريطاني لتحقيق الرقة العاطفية والتحرر والانطلاق الاجتماعي. ولم يخشَ أن تبدو سطور المسرحية أجنبية الوقع، وحاول أن يتجنب أنجلزة المسرحيات مع أنه أدرك أن ممثليه لن يكونوا أبدًا روسيين، وكانت النتيجة عالمًا تركيبيًا اصطناعيًا بُثت فيه روح المسرحية(٣٢).

عرضت مسرحيته النورس (١٩٨١) بأقل إكسسوارت مسرحية ممكنة، وبأقل أثاث، وبملابس البروفات، ولكن التصرفات كانت واقعية، أو كما سماها ألفريدز "فائقة الواقعية": فأي أداء ملموس للشخصيات في قبضة عواطف متأججة، وأقر أحد النقاد ذلك قائلا: " يمكن معالجة تشيخوف معالجة تقريبية"(٣٣)، ولكن رد الفعل الشائع عبّر عنه جون إلسوم John Elsom:

كان تشيخوف كاتبًا طبيعيًا، وتعتمد الطبيعية على محاكاة الحياة. وينبغي أن تعتقد أنك تشاهد أناسًا تم إدراكهم بواقعية، يمشون حولك في مناظر طبيعية مقنعة وديكور داخلي لمسرحيات تشيخوف المختارة(٣٤).

(٣٩) الفصل الأول من الشقيقات الثلاث، إخراج تريفور نن. ستراتفورد - أون - أفون، ١٩٧٩. إدوارد بيتربريدج في دور فيرشينين، وسوزان بيرتش في دور ماشا.

ولا شيء يُثبط من الهمة. ملأ ألفريدز عرضه بستان الكرز -الذي عــرض عام ١٩٨٢ على مسرح أكسفورد- بالمرح الطفولي والدهشة والأداء التهريجــي. واعترف بأن التوازن بين الفارس والجو العام كان قاصرًا بسبب عدم كفاية وقــت البروفات، ولكنه رفض فكرة أن الحدث هو السلوك الروتيني اليومي، فهذه الحبكــة كانت غير عادية، واحتج على فكرة أن تشيخوف ينبغي عرضه بتقلب في المــزاج أو بتراخٍ إما أبيض وإما بيج، وفي ترجمات تجعــل المــسرحيات "تبعــث علــى الراحة"، وكان أول المخرجين القلائل الذين أدركوا أسلوب تشيخوف في اســتخدام الموتيفات اللفظية.

استقبلت بستان الكرز التي عرضت بمــسرح أكــسفورد اســتقبالا ســيئًا، واعترض النقاد على سُعارها المحموم والهستريا المبالغ فيها على حد رأيهم. وأدى ذلك إلى أن يكتشف ألفريدز شيئًا واحدًا ثابتًا في مسرحيات تــشيخوف، وهــو "أن الناس يتحيزون لرأيهم في عرض تشيخوف، وأن النقاد يتحدثون عن التوازن عنــد تشيخوف كما لو كان تشيخوف ينبغــي أن يتــوازن كهيئــة الإذاعــة البريطانيــة BBC"[٣٥]. لم تكن هيئة الإذاعة البريطانية، ولكن هيئة أخرى؛ هي المسرح القومي الذي دعا في عام ١٩٨٥ إلى إعادة إبداع عرض جديد لمــسرحية بــستان الكــرز كعــرض ثــالث لفرقة تشكلت حــديثًا يديرها إدوارد بيتربــريدج وإيان مــاكيلين Ian Mckellen.

واعتبر ألفريدز المسرحية أكثر صعوبة وإيجازًا من بــاقي تــراث مــسرح تشيخوف، فسطحها يموج بفقاعات الحوار، مثل انفجار ڤيرس ليحكى سيرته الذاتية التي تذكَّرها. وتجنب الواقعية فأراد تصميمًا معتمدًا على صور بوريس كوستوديف Boris Kustodiev المبهرجة بالألوان ومناظر السماء، واستجابة لــذلك أدرك بــول دارت Paul Dart صندوقًا معلقًا بالموسلين الأبيض بأنه "بطانــة للــسماء الزرقــاء والأرض الخضراء"، "أتاحت مساحة محدودة تحتوى وتوضــح هــذه الاســتعارة المثالية"[٣٦]. واعتمادًا على ستريلر أخذت الستائر البيــضاء والــسقف المعــروش أشكالا مختلفة لتتوتر عند نهايتها وتتدلى إلى الأرض لتكشف عن الــسماء اللامعة.

..يطر لوباخين على بستان الكرز بقراءة إيان مكيلين الحيوية الذكية، وهـو الـ.رض الوحيد الذي يستغل الارتجال الإبداعي أكمل استغلال، وحينما أعلن عـن شرائه للبستان أطاح بمفاتيحه في الهواء وقبل صك البيع. ومع ذلك لم يكن هنـاك إجماع حول فريق التمثيل وأدائه الموحد. فالبعض يرى أن حماسة مكيلين الغامضة سرت فيهم، وظهرت في حركاتهم وتصرفاتهم. وأحس آخرون بغيـاب التـرابط، حيث انعزلت الشخصيات عن سياقها الاجتماعي. فلم تكن شيلا هانكوك Sheila Hancock في دور رانيفسكايا سيدة عظيمة، ولكن امرأة عادية مرتبكة ومراوغة تتأرجح على الخط الفاصل بين حكايات الجنيات والعالم الحقيقـي المخيـف. وأصـدرت ڤيـرا جوتليب حكمها بأنها تنتمي إلى "الطبقة الوسطي"، في حين وجدتها مـارتن هويـل Martin Hoyle خالية من تهذيب الطبقة الوسطي المعتـاد[٣٧]. ولاقـت شخـصية تروفيموف التي لعبها لورانس روديك Laurance Rudic أقوى استهجان، ووجـدت جوتليب بتفسيرها أنه "الشخصية الوحيدة التي تلمح إلـى أن التغيـر قـد يكـون إيجابيًا"، مثل "دفاع بارد عن النفس"، وأوصلت المسرحية "رسالتها الرجعيـة"[٣٨]. وفي دفاعه اعتاد روديك طرق الحرية التي تستخدم في مسرح مواطني جلاسـجو، واشتكى أن فترة البروڤات الممتدة "استنفدت كل الإمكانات"، مما يـؤدى إلـى "أداء صارم متكرر استنفدت حلاوته وأي إحساس بالمخاطرة"[٣٩].

ومهما كانت الاختلافات فإنها مؤيدة. وحتى لو كانت قضايا النقاد المحبـذة أُهملت أو هُمشت، فقد كشف ألفريدز أن المسـرحية لـم تكن "تبكى ضيعة حقيقية أو آهة ممتدة لما لن يتحقق أو لم يتحقق، ولكنها كانت تُشخص وتوصى بجراحة – حقا كانت مبهرة وعقلانية"[٤٠]. وفيما يتجاوز صلته الحميمـة بـديكنز Dickens، احتل تشيخوف موقعًا للخيال والنقد الساخر داخل التقاليد الروسية ، ولـيس داخـل تقاليد الهدف الاجتماعي والواقعية. ولأول مرة أشار النقاد البريطانيون إلى أعمـال تشيخوف بوصفها تنوعًـا متحفظًـا وحميميًـا عـن أعمـال جوجـول Gogol، ودستويفسكي Dostoevsky، وماياكوفسكي Mayakovsky، ونابوكوف Nabokov.

اعتقد ألفريدز نفسه أن أفضل تجاربه مع تشيخوف هي مسرحية الـشقيقات الثلاث، والتي عرضت في عام ١٩٨٦ لفرقة شيرد إكسبيرينس. وكان مدخله إليها من خلال تراجيديا المفارقة الساخرة: "فكرة المسرحية هي كيف يتوافق الناس مـع الفشل بخلق أوهام عن السعادة في المستقبل أو الانسحاب إلى التبلد أو التظاهر بأن كل شيء على ما يرام. حتى ناتاشا يمكن أن يقال إنها فاشلة؛ لأنها لا تحوز قبـول الشقيقات أبدا"[٤١]. مثل ميللر، رأى ألفريدز الشقيقات جبانات، ومراوغـات علـى المستويين العاطفي والأخلاقي. وتألف ديكور بـول دارت Paul Dart مـن خلفيـة سوداء تعبيرية وأربعة أعمدة بيضاء يتناثر فيها اللون الأسود، تمثل كلا من صـف الأعمدة وأشجار البتولا، والتي تتركز عليها الإضاءة بشدة عند دخـول الجمهـور. ومنح الأثاث الأسمر والزى الأخضر الغامق الموحد جوًا مـن الكآبـة، وإحـساسًا بالاستئصال من الجذور. وفي الفصل الأول كان الأثاث مبعثرًا، أما فـي الفـصل الثاني فقد رتبته ناتاشا بدقة. وتم التلميح للنار في الفصل الثالث بـالتوهج الـشديد على الخلفية. وكان المشهد الأخير خاليًا، حتى بدت الشخصيات وكأنها انجرفت في المطهر. ثلاث ساعات ونصف الساعة خصِّصَت للنـسيجين النـصي والعـاطفي المتراكبين والتفاصيل المدققة. وانقسم النقاد كالمتوقع، فـبعض الـصحف اليوميـة تشكو من الإيقاع البطيء والمجال الفكري والعاطفي الـضيق، فـي حـين أثنـت الصحف الأسبوعية على تغطية العاطفة للهستيريا.

وايلد هونى ولاعب البيانو

سببت آراء ألفريدز القوية عن معنى التراث التـشيخوفي وأسـلوبه انقـسام النقاد، ولكن كان هناك إجماع حول مسرحية "وايلد هونى" لتفوز بجـائزة أحـسن مسرحية لعام ١٩٨٤، وكانت تلك المسرحية قد أخذها مايكل فراين عن مـسرحية بدون عنوان للمسرح القومي، وقرر بشأن المسرحية وهي ما زالت مسودة أن:

حتى أتعرف القصة والشخصيات التي تبدو في الظهور، وأعطيهم شكلاً دراميًا محددًا، ولتحقيق هذه الغاية شعرت بالحرية في تحديد الترتيب الزمني لأحداث المسرحية، ونقل بعض الأجزاء من مكان إلى آخر، ومن شخصية إلى أخرى، وأن أكتب سطورًا جديدة، وأعيد كتابة السطور القديمة(٤٢).

وحُذِفَت الحبكات الفرعية، واختُزِلت الشخصيات إلى ست عشرة (وأُضيفت بعض الشخصيات الجديدة)، وحُدِّد طابع المسرحية بتقليص الميلودراما، "منتقلاً من الكوميديا الخفيفة إلى الفارْس إلى الكوميديا السوداء المؤلمة في المشاهد الأخيرة"، وجاء العنوان من وصف آنا بتروڤنا Anaa Petrovna لشهر عسل آل ڤوينتسف وما تلاه.

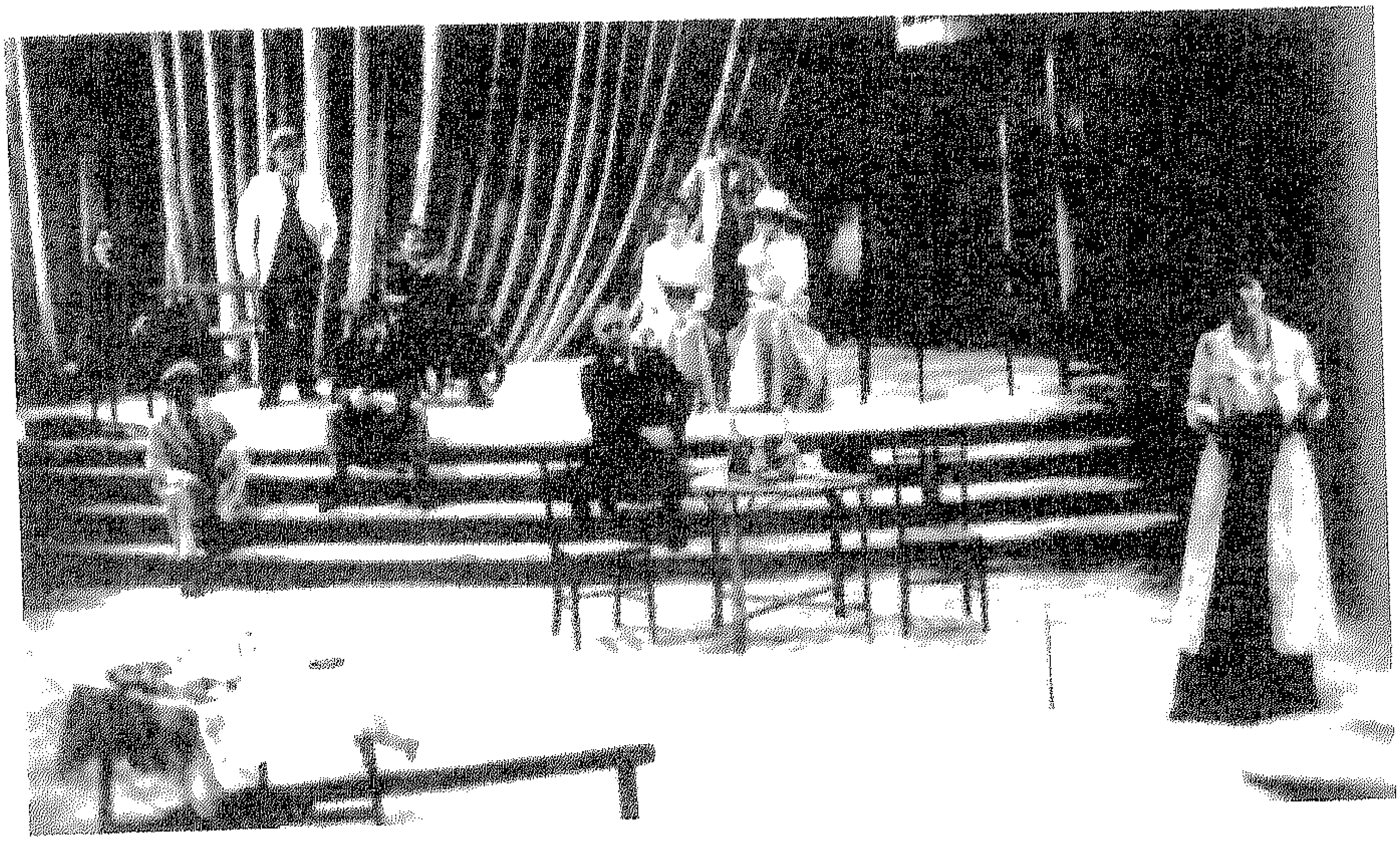
ولأنه كان كاتبًا مسرحيًا لوست إند، ومترجمًا لتشيخوف، وتجشم العناء في تعلم الروسية، كانت الثقة بفراين تامة. وكانت الخدمة الكبيرة التي أداها هي الكشف للجمهور البريطاني عن مراوغة تشيخوف الأيديولوجية والسخرية من النفس. ولكن ترجماته ومسرحية وايلد هونى كانت - كما أشارت ڤيرا جوتليب- مملوءة "بكثير من الفروض التي تشكل أساس مسرح "تشيخوف الإنجليزى"، أي الطبيعة المسرحية والفلسفية للفارْس وسياق العبثية والحتمية الكوميدية، والعجز عن تمثيل ديناميات التراجيكوميديا"(٤٣). وعند أنجلزة ترجمته تناول فراين شخصياته تناولا مصطنعًا لتوضيح فكره. ورأيه في مسرحية الشقيقات الثلاث أنها مسرحية عن حياة سممها الأمل، ورأيه البرجسونى عن نكات تشيخوف هو أن "الشخصيات اختزلتها العواطف إلى مستوى الآلات العمياء العصبية"(٤٤). وشك في العاطفة لأنها مضحكة أو مربكة. وليست وسيلة أبدًا لاكتساب التحكم أو إثارة التمرد.

في مقدمته لمسرحية وايلد هونى، أقر فراين أنه جرد شخصيات تشيخوف من غموضها، ففي العرض كانوا مضحكين، مما دفع النقاد بالإلماح إلى فيدو الذي استوعبه المسرح الإنجليزى في ترجمات جون مورتيمر John Mortimer من أواسط الستينيات(٤٥). وفي صميم الموضوع، أُشير إلى قُوى الجنس عند براين ريكس Brian Rix؛ لأن فراين جعل الشخصيات طبيعية أو أنماطًا مألوفة من البطاقات البريدية الكوميدية والأفلام. وأخذ قتل "أوسيب" لص الخيول مأخذ الجد

كنذير دموي للثورة. وحُذفَ حزن بلاتونوف على مُثِله الضائعة وحساسيته، كما تم التركيز على دون جوانيته بعد تهذيبها من أي مرض (لأن الإشارة إلى أن زوجته تقرأ ساشر – ماسوش قد تلاشت). وشُدِّد مسرحيًا على الانتحار؛ عن طريق القطار الذي يبرز من الضباب فيقتل بلاتونوف، ولكن هذا الأمر أصبح عبثيًا بفعل البطل المخدوع. وعرض إيان مكيلين Ian McKellen الغوغاء والأحمق القديس المحبوب، والذي نرثى له لتجسيده الآمال الشابة للآخرين، ونكرهه لتجسيده المثل العليا الفاشلة.

كان رد فعل النقاد إيجابيًا؛ نظرًا إلى أن العرض كان كوميديًا ذا أثاث جيد. وقارن زينوفي زينك Zinovy Zinik هذا العرض بمسرحية حلم ليلة صيف، وأشار شريدان مورلي Sheridan Morley إلى أن مادة تشيخوف الخام –التي لم تنشر– قد منحت المؤلفين الدراميين الآخرين فرصة صنع مسرحياتهم الخاصة منها. لقد تطلع إلى ترجمة توم ستوبارد Tom Stoppard وجون أوزبورن John Osborne، ولكن مسرحية وايلد هونى فُصِّلت لتناسب ذوق وست إند، وبسبب هذا التفصيل أثبتت هلاكًا مميتًا خارج لندن. وانزعج أحد النقاد وهو يكتب مقالة عن العرض الألمانى فى شتوتجارت "التهريج الزائف، والذي أدى إلى عدم التميز. إن أدب الصبا اللامع عند تشيخوف وجوّه الذي لا يمكن تقليده قد تحولا إلى شيء تافه على يد الممثلين المحنكين"(٤٧)، فلقد صُقِلَ الأصل إلى مسرحية بديعة، كما لو كان فيكتور كريلوف Victor Krylov قد تعهد بتنقيح عمل زملائه الأصغر سنًا.

كانت بلاتونوف غير المصقولة لا تقاوم أيضًا بالنسبة إلى تريفور جريفيث، لكن مسرحيته "بيانو" (كوتسلو ١٩٩٠) تشبه طابع تشيخوف الذي صيغ في شكل متميز على يد جوركي. لقد جمع جريفيث – بإشارة إلى فيلم نيكتيا ميخالكوف Nikita Mikhalkov، وهو مقطوعة غير مكتملة لعازف البيانو (١٩٧٦)– جمع مجموعة من العاطلين والمتحدثين في عزبة ريفية، وزودها بالرمز الرئيسي، وهو الثقافة الزائفة – البيانولا – وسلسلة من الحوارات التعليمية عبر يوم من أيام الصيف. ولم يخجل جريفث – مثل فراين – من إظهار الغلطات المضحكة واختباء



(٤٠) الفانتازيا التشيخوفية "بيانو" للمخرج تريفور جريفيث. ديكور أشلي مارتن – دافيز. مسرح كوتيسلو، لندن، ١٩٩٠.

الأشخاص في الحقائب، ولكن كانت هناك حروب الطبقات التي تحمى من الفارس، وكان يرى أن الرقابة منعت تشيخوف من تقديم الفلاحين في مسرحياته، فأدخل جريفث بعض الفلاحين الذين يشبهون فلاحي بريشت وهم يتنغمون "الأكاذيب تأكل الروح... وكل شيء ممكن"، وصور شيشربوك على أنه أفضل من يمثل الفاشية والداروينية الاجتماعية، والذي يدينهم بقوله "حثالة ومنحطون". إن إشارة جايف إلى لوباخين على أنه فظ، أمر مقبول، ولكن الأمر في جوهره أن هذه كانت مسرحية تعبر عن "حالة إنجلترا"، وقد زخرفت وزينت في مقاومة روسيا قبل الثورة. إن معنى التوتر الذي يسبق الثورة قد شُكل تاريخيًا، حتى إن أناقته السياسية قد أحدثت جوًا من "الانهيار والإخفاق"(٤٨).

وعُرضت مسرحية أخرى لتشيخوف ذات طابع غير روسي، وحمل مسئولية ذلك على عاتقه بام جيمز Pam Gems، وهو كاتب مسرحي ذو سجل حافل، ألا وهي مسرحية الخال فانيا، وأخرجها كينيث براناج Kenneth Branagh وبيتر إيجان Peter Egan، وذلك لفرقة مسرح الإحياء، وبعد تسعة أسابيع وصلت إلى مسرح الليريك هامر سميث في عام ١٩٩١. وبالرغم من بعض الرقص الغجري السخيف فإن المسرحية لم تكن ضاربة بجذورها في دقائق عالم معين بعينه. وكان ديكور كيني ميللر Kenny Miller بالأبراج الخانقة المصنوعة من الصنوبر والأعمدة الخشبية الضخمة ذات اللون البني الرخامي قد أثار -هذا الديكور- جوًا وسط أوروبا أكثر من روسيا. وترك الانتقال بين الكوميديا والهستريا النقاد المحليين باردين غير متحمسين، ولم يسمح لهم بالانغماس في النص العاطفي الدفين، لكنَّ ناقدًا روسي المولد لاحظ أن الخال فانيا:

ترجمت إلى لغة الثقافة الأوروبية بتأكيد كالفيني(*) على الإحساس بالقضاء المحتوم، والقدر السالف المظلم الذي يحيط بوجودنا العبثي المملوء بالخطايا.

(*) الكالفينية: هى مذهب كالفين ، اللاهوتى الفرنسى البرونستانتى (١٥٠٩ – ١٥٦٤)، والقائل بأن قدر الإنسان مرسوم قبل ولادته (المراجع).

وتبرز هنا فكرة الأخلاقيات البروتستانتينية ملتوية. فحث سونيا على العمل [...] أمر يُفسَّر – في السياق الروسي- تفسيرات مختلفة على أنــه محاكــاة ســاخرة للمثل الاشتراكية، وتعرض هنا وسط دموع ماسوشية(**) مــن الفــرح لــشخص مسرور لعودته إلى الروتين الكئيب من العذاب الأبدي الدنيوي(٤٩).

لم يكن تشيخوف في عقول المخرجين مرتبطًا بــجورج جيــسنج George Gissing، لكن العرض كان مؤشرًا يوضح انتقال الأفكار على مستوى اللاوعــى عندما تنتقل مسرحية من ثقافة إلى ثقافة أخرى.

وحفّز هذا العرض ميكائيل بللينجتون على أن ينادى بإحياء ذكرى تشيخوف وإعادة فحص مصادر عظمته، والنظر إليه بمنظور جديد(٥٠). ويبدو أن المــسرح البريطاني لديه قدرة لا تنتهي على تحييد التفسيرات غير العادية أو العنيدة، وهضم سماتها المتكلفة، وتحويل المسرحيات إلى عروض للمهارة التمثيليــة. ولــم يُثيــر عرض جديد لمسرحية النورس من إخراج مايك ألفريدز في عام ١٩٩١ شــجاعة عمله السابق، لأن كثيرًا مما ابتكر أصبح مألوفًا دون أن يصبح ممارسة متعارفًــا عليها. وكانت المعرفة الوثيقة بتراث تشيخوف عذرًا لمفاتن العــروض الجانبيــة، وتعرضت الشقيقات الثلاث على وجه الخصوص لهذه الإساءة، ففي عام ١٩٩٠ تم اختيار الثلاثي من الشقيقات بمسرح الرويال كورت من بين الــشقيقات الكوســاك وأبيهم سيريل Cyril في دور تشيبوتيكين. وفي عرض روبرت ستورا في مسرح ذا كوين – الملكة، قام ڤانيسا Vanessa ولين ردجريف Lynn Redgrave وابنة أخــيهم جيما Jemma بالأدوار الرئيسية. وكانت المحاولات الأكثر إبــداعًا هــي تقريــب المواقف المألوفة والشخصيات إلى خبرة الجمهور. وأخذت عن الشقيقات مــسرحية الأخوات غير الشقيقات (على مسرح دونمار ١٩٨٨)، من إعداد مصطفى ماتورا، وأخرجها نيكولاس كنت. ضحّت المسرحية بأفضل ما فيها للتعبيــر عــن رســالة

(**) المازوشية: انحراف جنسى يتلذذ فيه المرء بتعذيب ينزله به رفيقه . وتوسعًا تلذذ المــرء بالاضطهاد (المراجع).

حيوية، ولكنها قدمت قدرًا قليلا من العناصر الشعبية، وأصبح ذلك جزءًا من اللاوعي الجماعي الإنجليزي.

وتلقى النزوع إلى زخرفة النص التحتي لمسرحية تشيخوف التواءً من التواءات الحركة النسوية في دور مدام فيرشينين الذي لعبته هيلين كوبر Helen Cooper (على مسرح ريفرسايد عام ١٩٨٨). وعندما يعود الكولونيل إلى المنزل أولاً من الغداء المرح، ثم من حفلة شروفيتيد المجهضة في بروزوروفز، تكشف السيدة الانتحارية في سلسلة من اللمحات إلى الماضي ما جلبها لهذه النقطة في القصة. وتكررت مشاهد الطفولة التعيسة وشهر العسل المؤلم ومرح السحاق مع صديقتها آنا في إطار ثابت لمدة ساعة ونصف الساعة. ومن الواضح أن هذه المسرحية تعتمد على صلة الجمهور الحميمة بالمسرحية الأصلية، لكن تناولها للجانب النفسي قد فشل في التطور[٥١] .

ومن منتصف السبعينيات حتى الوقت الحالي كانت السمة المشتركة بين معظم العروض البريطانية هي المعرفة والوعي بتقاليد المسرحيات، والحاجة إلى مواجهتها. ظهر هذا عادة في اللهفة على استئصال روح كوميسارچفسكي والكآبة الخيالية. ويُعْرَض مجال واسع من الكوميديا بدءًا من المرح إلى المفارقة الساخرة المريرة في الخيارات الفنية، ويتلاشى التعاطف مع نقاط ضعف الشخصيات ويحل محلها أحكام قاسية عليها. وما بدأ كإصلاح أو تغير مفيد للتوازن العاطفي يمكن أن يؤدى إلى التمثيل من أجل الضحك والشغل الحركي المسرحي الصريح، ففي مسرحية النورس، إخراج تشارلز ستوريدج Charles Sturridge – والتي عرضت عام ١٩٨٥ على مسرح الملكة – تقيأت ماشا عند سماعها خبر انتحار تريبليف[٥٢].

أُتيحت الفرصة لمرتادي مسارح الهواة عبر ثلاثة عقـود لحـضور معظـم عروض تشيخوف المهمة وتقييمها، مما سمح للنقاد بالمقارنة والموازنة، في حـين أن من سبقوهم كان عليهم أن يعرفوا بالحدس أيًا من أعمـال كـوميس وجـوثرى وسان دينيس متداخلة مع من هم بصدد التعامل معه من المؤلفين. وحينمـا افتـتح المسرح القومي العرض الثالث للخال ڤانيا في عام ١٩٩٢ – مـن إخـراج سـين ماثياز – كان لدى النقاد ميزة توافر كثير من المصادر لتحليل دور ڤوينتسكى الذي لعبه إيان ماكيلين، ودور أستروف الذي لعبه أنتونى شير Anthony Sher.

كان جسد ڤوينتسكى الذي جسده مايكل ردجريـف (١٩٦٣) "ذا عـضلات، وكأنما بنى جسمه من أجل الحركة، ولكنه على خلاف مع جسمه دائمًـا، يتـرنح ويتعثر، ويثير شخصيته إحساس بالذكاء يؤدى إلى الهلاك والدمار"، واعتبرت هذه الشخصية هي شخصية الخال ڤانيا، وتقاس بها كـل الشخـصيات. ومنحـه بـول سكوفيلد "كآبة وشحوبًا"، وبيتر أوتول "أسى تامًا"، ونيجل هوثورن "ثورة لا يمكـن التحكم فيها"، ودونالد سندن "قلة حيلة طفولية"، وميكائيل بريانت "مرارة وازدراء". وكان ڤانيا لريتشارد بريرز مهرج البلاط "منهمكًا في حرب أهلية دائمة بين الهيـام في حضور إيلينا والهياج والغضب عند التفكير في زوجها"، ولكنه لم يُمنح الذكاء، وهذا ما جعل عدم نفع ردجريف بالغ التأثير. أما بالنسبة إلى شخصية أسـتروف – والتي غالبًا ما يخسف سحرها بشخصية ڤانيا– فقد كان أوليفييه هـو أعظـم مـن جسدها. وقدمه دينسديل لاندن "شهوانيًا مضطربًا في صراع مع الأنـا الأعلـى"، وألبرت فينى: "ثورًا كبيرًا يجد مراعاة القـانون الاجتمـاعي فـي محـل الأدوات الخزفية أمرًا صعبًا"، وإيان هـولم: "رقيبًـا منعـزلاً يراقـب زوالـه الأخلاقـي والجسماني"(٥٣).

ومع أن ماكيلين وشير لهما خلفيات مؤثرة كأبطال في المسرح الكلاسيكي، فقد استُعين بهما لحسهما الكوميدي وشخصيتيهما المفعمة بالمرح. كما قُلِّلَ من شأن شخصية ڤوينتسكى التي لعبها ماكيلين، حيث قدمه على أنه "لا يؤخذ مأخذ الجد". وتراوح التراقص الوجداني من الصراخ اليائس إلى الاستسلام التام، وبدت ثورته غير ملائمة تمامًا؛ لأن الأستاذ إيرك بروتر نفسه كان عاجزًا يائسًا في حاجة إلى الشفقة، وكان أستروف - كما صوره شير - خاليًا من جاذبية ستانسلافسكي وأوليفييه، فكان "كثير العرق... أكثر سخرية". وفي الثناء عليه أقر بنيديكت نايتنجال Benedict Nightingale أن العرض مَعلم على الطريق نحو تشيخوف الحقيقي:

لقد بدا مسرحنا في الآونة الأخيرة يواجه تحديات تشيخوف. وهذه هي فضيلة الخال ڤانيا. قد تكون مسرحية صامتة، ولكنها ليست مهيبة. فهناك أماكن للتوقف، ولكنها تعبر عن محتوى. والشخصيات الرئيسية قوية، والأدوار المساعدة ليست بحاجة إلى التبخر...

واستنتج قائلا: "لقد بلغ تشيخوف رشده في إنجلترا"(٥٤).

الفصل السابع عشر

تشيخوف بلا حدود (العالم ١٩٠٠ – ١٩٩٥)

أعتقد أن عرض هذه المسرحيات يمكن أن يدخل مرحلة ثالثة. فأولى المراحل هي العروض العاطفية... والثانية كما يميزها أوتومار كرايسا هي عرضه بقوة. وبعد الحدث... ألمح بمرحلة ثالثة، وهي عرض تشيخوف بوصفه كاتبًا رمزيًا يتخطى مرحلة من يصور الحياة اليومية، ولكنه يستخدمها ليشرح الاهتمامات الكلاسيكية العظيمة.

أنطوان فيتز(١)

ساعدت فرقة مسرح الفن بموسكو في أوائل ١٩٠٦ على شرح تشيخوف للثقافات الأخرى دون محو فكرة أنه كاتب روسي. واستمرت رسالتها دون انتظام حتى الثمانينيات، ولكن تأثيرها كان يضعف تدريجيًا. وظلت جهود تجنيس تشيخوف على بتويف وكوميسارچفسكي ظاهرة محلية. ولم يكن هناك تبادل حر في الرؤى المسرحية لتشيخوف إلا بعد انتشار مهرجانات المسرح والجولات التي تدعمها الدولة. وأدت الاتفاقات التجارية في مجال الفنون إلى وضع عروض الشقيقات الثلاث لستراسبرج وكرايسا، وبستان الكرز لستريلر وبارو، إلى بؤرة اهتمام من لم تكن تلك العروض مُوجهة إليهم في الأصل. وأضافت موجة جديدة من الهجرة أفكار مخرجي الكتلة الشرقية – مثل أفكار لوشيان بنتيلي Lucian Pintilie، وأندري سربان Andrei Serban، وتوماس لانجهوف Thomas Langhoff– إلى أفكار الغرب. إن عبور الحدود ومحو الحدود الوطنية أدّيا إلى دخول تشيخوف مجال الجماهير، وقللت روسيته، وأكدت "عبقريته العامة"، مثله في ذلك مثل شكسبير. وكما هى الحال مع شكسبير، انعكست الأفكار التي تشغل بال مريديه على أعماله إلى درجة إخفاء نياته وأغراضه.

البستان بوصفه مكانًا فارغًا

بدأ بيتر بروك إخراج مسرحيات تشيخوف أخيرًا. وهو أمر مدهش جدًا؛ نظرًا إلى أنه من أبوين روسيين، وكانت لدية فرصة خلال الخمسينيات والستينيات للعمل مع مشاهير الممثلين من العالم الناطق بالإنجليزية. وكانت تجاربه مع المسرح الأرتورى للعنف والقسوة كفيلة بجعل عروضه لتشيخوف -إن طبقت عليها- تعطي مرادفًا بريطانيًا لرؤية كرايسا. وفي كتاب "المساحة الخالية" -وهو يلخص تجاربه المسرحية حتى عام ١٩٦٨- رفض بروك فكرة تجزئة حياة تشيخوف، فقد كان يرى أن المؤلف المسرحي جراح حذر، يفتح ويغلق طبقات من الحياة كما يفعل الجراح في طبقات الجلد.

لقد غرس هذه الأشياء ورتبها بإحكام مصطنع، وترتيب لا معنى له، يكمن الإحكام في إخفاء الصنعة، حتى إن النتيجة تبدو كروية من خلال ثقب مفتاح. فأية صفحة من صفحات الشقيقات الثلاث تعطى انطباعًا عن الحياة وهي تتكشف، مثل شريط تسجيل تُرك دائرًا. وإذا فحصت بدقة يمكنك أن ترى أنها مبنية من المصادفات الكبيرة كما عند فيدو - زهرية تنقلب، ومحرك ناري يمر في اللحظة نفسها... لمسة بلمسة، تخلق هذه الأشياء من خلال لغة التلميح إيهامًا بشريحة من شرائح الحياة. فسلسلة الانطباعات هي سلسلة من التغريبات، وكل لمحة كانت بمثابة إثارة بارعة واستحضار للتفكر(٢).

في رأى بروك نشأ إخفاق تشيخوف مع ستانسلافسكي لأن المخرج الروسي فرض وجهة نظر حرمت الشخصيات من استقلالها. وعرف تشيخوف أن صوت الروائي في المسرح لا بد أن يتنوع إلى أصوات متعددة؛ ولذلك وضعه بروك في مصاف شكسبير.

سبقت هذه الملاحظات عِقد من إتقان بروك لأعمال تشيخوف في البروفات، وكان آنذاك أكثر المخرجين تأثيرًا في المشهد الدولي. ومنذ انتقاله إلى

باريس لاستكشاف جوهر الدراما من حيث التفاعل بين الثقافات، وعمله في مسرح الأوبريتا لي بوف دى نورد، كان لعروض بروك جو صوفي. وأشـرك مسرحه "مسرح الأمم" ممثلين ذوي خلفيات ثقافية مختلفة، بحثًا عن التنقيب عن طبقات الأسطورة والعقائد المشتركة في كل شيء يقوم به وفق مفهوم يونج Jung. وهذا البحث عن اللغة العالمية فضّل الملاحم والعناصر الروائية كمادة خام، عند استغلال النصوص الأدبية. اختار بروك نصًا مثل كارمن المملوء بطبقات الأسطورة، وجرده إلى جوهره.

وعند اختيار مسرحية بستان الكرز ليبدأ بها عروض تشيخوف (١٩٨١)، وصفها بروك بأنها "حركة مسرحية تمثل تمثيلا صرفًا"[٣]. وبهذه النية التي أعلن عنها بأنه "يتجنب الإفراط الشعوري، وهو أسلوب تشيخوفي زائف ليس موجودًا في النص"، بدا أنه يتجاهل حقيقة أن كثيرًا من معاصريه المشاهير قد فعلوا ذلك. وبالأحرى، فقد ادعى رفض التقاليد الروسية الإنجليزية العتيقة الطراز لشبابه: "هي كئيبة، رومانسية، طويلة، وبطيئة. إنها مسرحية كوميدية عن الحياة الواقعية". فبالنسبة إلى بروك كان العامل المهم في حياة تشيخوف هو أنه عرف أنه محكوم عليه بالموت، وأنه مع ذلك استمر بقدرة لا تصدق. وهناك ازدواجية مماثلة تتشبع بها المسرحية؛ وهي الانهيار الوشيك لطريقة حياة، وأن ذلك لا يجب أن يؤدى إلى السلبية الكئيبة، ولكنه يجب أن يؤدي إلى المرح (وفي هذا الصدد، اعتبر أن أفضل عروض تشيخوف هو فيلم مقطوعة لم تنتهِ لعازف البيانو؛ لأن الشخصيات تتقاسم بهجة الحياة). أما مسرحية جون كلود كارير "البستان"، والمأخوذة عن ترجمة حرفية لحماة بروك: لويزا لافروفا Louisa Lavrova[٤]، فكان المقصود أن تكون باللغة الدارجة مثل الحوار عند بيكيت، وخفيفة مثل الأصل الروسي. وكانت أول ترجمة فرنسية لتشيخوف هي التي يتوافر بها كل هذا الحذف.

وبالطبع، عندما عرض مخرج مميز مثل بروك بستان الكرز، كانت المقارنات مع ستريلر أمرًا حتميًا. ولمح الناقد الروسي جايفسكي Gaevsky جدلا

بين اثنين من أولاد العم المسرحيين الألمان: بدأ ستريلر حياته (وكذلك بروك) في فترة ما بعد الحرب، كان ستريلر اليساري البريشتى يتحرك تدريجيًا نحو مسرح الروعة والإبهار، في حين أن بروك الرياضي الأوكسفوردى نادى بالبساطة. كان ستريلر يبتكر مسرح السكون، فى حين يبتكر بروك مسرح الحركة. وسما ستريلر بالحياة إلى السماء، أما بروك فكان واقعيًا يعيش على الأرض(٥).

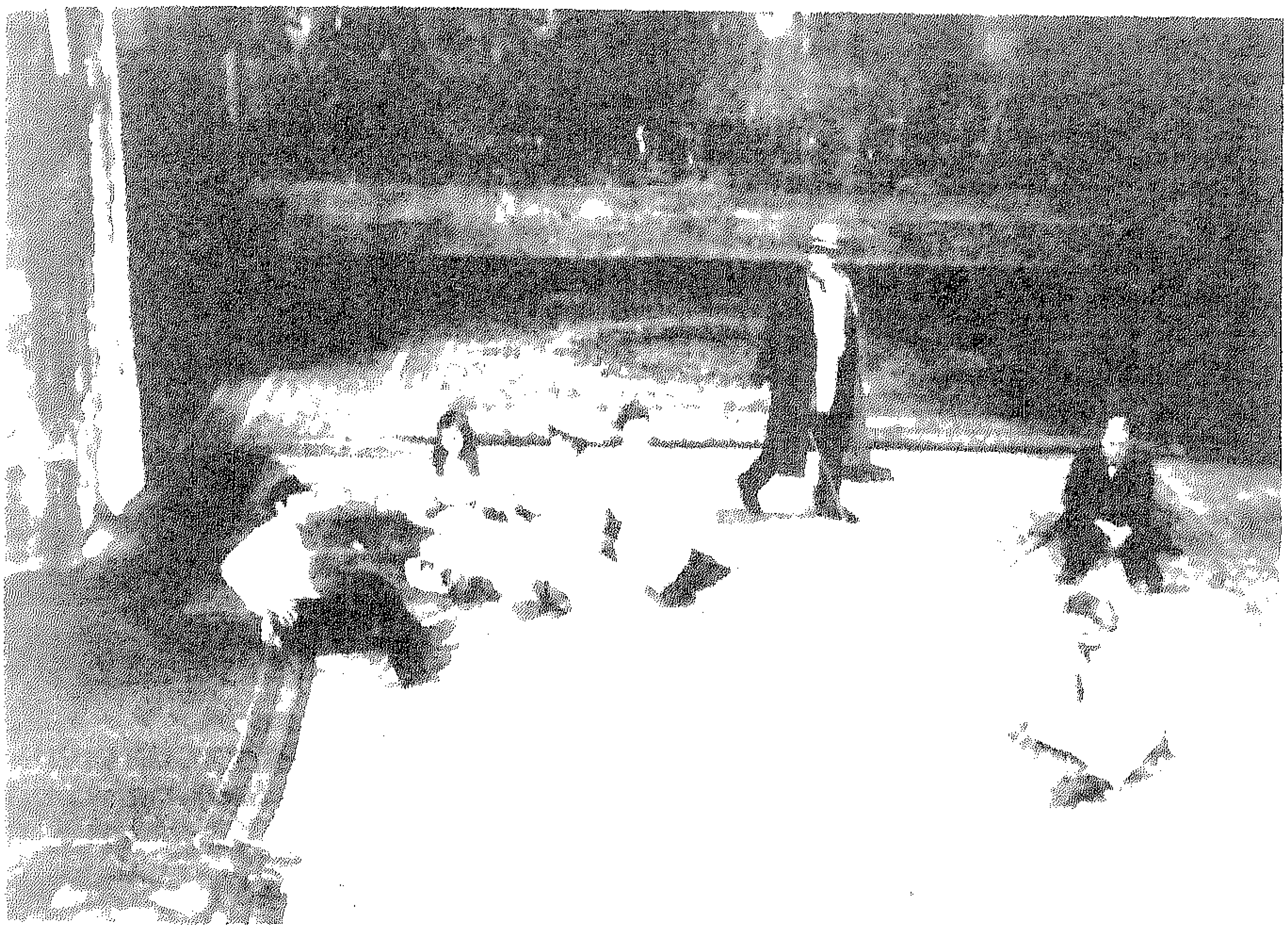
وكان على بروك – مثل ستريلر – أن يجيب عن التساؤل الرئيسي: كيف يمكن تصوير البستان؟ هل ينبغي أن يظهر أصلاً؟ أليس لوباخين يسعى وراء سراب الطفولة؟ خرج ستريلر عن التقاليد ليشمل خشبة المسرح والجمهور في حجاب واحد مملوء بالأزهار التي تسجل مشاعر الشخصيات. وزرع أندري سوربان Andre Sorban شجرتين لخلق فاصل بين الحديقة المتخيلة وواقعها. ونشر أناتولى إفروس Anatoly Efros فروعًا ثابتة بين شواهد القبور كمشهد عبثي قاسٍ. ولم يكن أي من هذه الحلول مرضيًا؛ لأن أيًا منها لم يعبر في الوقت نفسه عن الواقع المادي وما يتولد منه. ولم يُظهر بروك شيئًا. فقد حددت نظرة رانيفسكايا البستان في نهاية الصف العلوي. وهو أيضًا موقع البستان والسعادة التي ولّت، ويمكن أن يلمح البستان أيضًا في البوكيه الضخم للزهور المقطوعة التي أخفاها أبيخودوف، والتي فاح عطرها نحو الجمهور.

إن اختزال قطع الديكور المسرحية إلى السجاد والوسائد والكراسي، كان الغرض منه تقطير المسرحية إلى قصيدة عن "الحياة والموت والانتقال والتغيير"، فالتفاصيل المثيرة والألوان المحلية تشتت الانتباه عن هذه الجوانب الخالدة. وعلى النقيض من التناسب بين ديكور ستريلر وملابسه في عالم خالٍ من الألوان، نجد أن ملابس شلويه أوبولنسكي Chloe Obolensky – بما فيها من شرائط بيضاء وسوداء، وكذلك ملابس رانيفسكايا – تجعل المعلومات التاريخية الضرورية تتناقض مع خلود عناصر التصميم الأخرى. وكنمط متكرر حل اللون الأزرق

لسجاد بروك محل لون ستريلر الأبيض، فكانت المواضع نادرة لكي تحدد الوسط والبيئة وليس الموقف.

وعلى خلاف ستريلر حاول بروك أن يغمر الحدث في تيار الحياة، بكل ما فيها من فناء. ولم يسمح الإيقاع الداخلي بأية حكايات أو "لحظات" مخترعه عمدًا. واختزل المكون "الدرامي" بتجاهل نفسيات الشخصيات، وكانت شخصياته في مكان عام متحرك، مما يؤكد اللحظة المارة في الدوام البرجسوني. ورمزت الكراسي والستائر إلى بيئة غريبة يجب على الممثلين فيها- كما نجد ذلك عند بيكيت – أن يتحركوا خشية أن تلمح الشخصيات مأزقها. إن الكشف عن التناقضات البلوتاركية(*) مع العروض الأخرى أمر محتمل، ويمكن أن نرى مسرحية بستان الكرز التي أخرجها بروك تقدمًا مباشرًا لتجاربه. ذكر بروك "أنه بينما كُنا نحاول تمثيل الدقائق، نحاول كذلك تمثيل الأسطورة، أي المسرحية السرية"(٦)، على نحو أكثر مهابة وتبجيلا من فيرس، وكانت الوسائد والسجاد في الفصل الأول هي بمثابة فرش من قصص ألف ليلة وليلة وسجادة سحرية، مما يذكرنا بعرض بروك السابق ماهابهاراتا، وتجربته الإفريقية مؤتمر الطيور. وفي الفصل الثاني طُوِيَ السجاد ليرمز إلى الأشجار التي سقطت، ووازنت شارلوتا عليها نفسها، كما لو كانت تمشى على الحبل. وفي الفصل الأخير كانت السجادة مطوية أيضًا، وتكشف عن الأرضية الأسفلت التي تكشف عن هجرة الضيعة وكآبتها.

(*) نسبة إلى كاتب السير اليوناني بلوتارك Plutarch (٤٦ – ١٢٠ ميلادية)، وأشهر مؤلفاته (حيوات متوازية) Parallel Lives (المراجع) .



(٤١) السجاد الأزرق في الفصل الثاني من بستان الكرز، إخراج بيتر بروك. مسرح بوف دي نورد، باريس، إحياء ١٩٨٣. جون بلانتشلي في دور تروفيموف، إيرينا بروك في دور أنيا، ناتاشا باري في دور رانيـفسكايا، مارتين شيفالييه في دور فـاريا، نيلز أرستروب في دور جايف، روبرت ميرزو في دور لوباخين، جاي تريـچين في دور ڤيرس.

إن مسرح بوف دي نورد المتداعي للسقوط في مكانه غير العصري، أصبح بمثابة منزل الضيعة المتداعي، مع إدماج الجمهور في الحدث. صعدت رانيفسكايا إلى الفراش، ثم الشرفة الأولى، وغطت سجادة حمراء الممر الأوسط لتحتفل بعودتها، وفي الحفلة الراقصة عزفت الأوركسترا اليهودية من خلال قاعة في مدخل المسرح. وفي الفصل الرابع تحدثت آنيا من رواق، وألقت ڤاريا لتروفيموف حذاءها المطاطي من حجرة الملابس. وحينما أُغلقت الأبواب في النهاية، تُرك ڤيرس بمفرده مع المتفرجين. وكان الجمهور مُتضمنًا داخل موضوع العمل أكثر مما عند ستريلر أو سربان(٧).

عند النظرة الأولى تعد دورة الطاقة الحرة بين الجمهور والممثلين تبادلاً للحب والتدليل الذي يميز تشيخوف. وما منع إثارة العواطف المحزنة هو الإيقاع، فكل شيء حدث بسرعة تجاه الهاوية. ويذكر بروك قائلاً "إن غياب الحيوية لخيانة". لقد قُدِمت هذه الوليمة في زمن الوباء دون وجود سطر أو صورة تمنع تدفق الحدث طول ساعتين وربع الساعة على خشبة المسرح. وحفز الإيقاع – كما نجد عند بارو – الحوار الفرنسي السريع، مع أن فريق التمثيل كان من جنسيات عدة، ولعبت دور رانيفسكايا زوجة بروك "ناتاشا بارى"، ودور لوباخين البطل النرويجي نيلز أرسترب، وجايف البطل الفرنسي ميشيل بيكولي(*).

عُوملت رانيفسكايا كملكة، ولكن مملكتها كانت منزل أوراق اللعب. واعتمادًا على خبرة والديه، صور بروك رانيفسكايا كمهاجرة عائدة بعد غياب طويل لكيلا تجد وطنًا أو منزلا. وقاسم بروك ستريلر في اهتمام آخر؛ وهو العلاقة بين الإخوة جايف ورانيفسكايا اللذين تيتما في الحاضر. ويأتي الفصل الرابع بمثابة تحرر للشخصيات الأخرى التي لولاها لكان الدرك الأسفل من العجز وقلة

(*) هناك اختلاف في أسماء الممثلين القائمين بدوري لوباخين وجايف، بين ذكرهم في هذه السطور وذكرهم أسفل الصورة رقم (٤١)، وهذا تمامًا في الأصل الإنجليزي (المراجع/ المترجم) .

الحيلة. لقد انفجروا باكين – مثل هانسل وجريتل – مكتشفين أنهم فقدوا فتات عيشهم. وكان وداعهم للمنزل ليس كوقفة تمثال، ولكنها لقطة صورتها الكاميرا الخفية(٨).

ومع ما يبدو من محورية شخصية رانيفسكايا فإن بروك اتبع تشيخوف في جعل لوباخين هو الشخصية المحورية. وبتفسير أريسترب Arestrup؛ فهو فرد ذكي جدًا ومتعجرف، في صراع محموم على المنزل والانتقام والنصر الذي طال انتظاره. وحينما حصل عليه أخذ يرتعش فاقدًا التحكم في نفسه لإدراكه أنه أضاع الكلام والوقت والحب والماضي، وحتى البستان نفسه، للحصول على ضيعة حقيقية بلا روح، أي "فراغ". وفي غضبه المحموم اصطدم بالبارفان، وكشف العائلة بكاملها التي تختبئ خلفه.

مثل هذه اللحظات أبرزت كيفية تركيب المشهد عند بروك، من حيث إنه شفرة يسهل كسرها، أو مجموعة من الصور الظلية والأوضاع المصوغة بفن وإحكام مثل بطاقات العرافين. وفكرة التنبؤ بالقدر هي فكرة قوية في الأدب الروسي، وهي بالقوة نفسها هنا مثلما هي في كارمن لبروك(٩). وتم إخفاء الاستعارات، وخاصة في المشاهد الجماعية. فدخول رانيفسكايا لأول مرة بالألوان الغامقة والملابس والتوقفات، كل هذا يُذكرنا بلوحات الفنانين الروس الجوالين، ولكن نظرة عن كثب أظهرت أنه مبني بناءً هندسيًا من الأقطار والتقاطعات، أضاف إلى المفارقة الدرامية الساخرة. ويرى البعض أن كون خشبة المسرح محايدة التقسيم يظهر طابعًا "شرقيًا"(١٠).

وحينما خرجت بستان الكرز في جولة فقدت خصوصيتها التي ميزها ديكور بوف دى نورد. ومع ذلك فإن وصولها إلى روسيا كان إشراقًا، وشعر جمهور المسرح الروسي فجأة بالتحرر ليس فقط من قيود تقاليد ستانسلافسكي فحسب، وإنما أيضًا من أساليب إيسوب والاستعارات التي يستخدمها ليوبيموف Lyubimov وإفروس. فقد واجهتهم رؤية غريبة، وإن كانت توضيحًا لغرائزهم الذاتية. وذكر

ليف دودن Lev Dodin الذي خلف توفستونوجوف Tovstonogov كأفضل مخـــرج لمسرح لينجراد:

إذا كان لي إن أقول أن مهارة الحركة المسرحية فى الإخراج تجسد معيارًا معينًا، بل مثاليًا، فهو متحقق في إخراج بيتر بروك لمـسرحية بـستان الكـرز. فليست هناك لا رموز ولا بناءات ضخمة، وأكثر الأشياء تعقيـدًا – مثـل حركـة الروح – يعبر عنها بأبسط السبل الممكنة. وفي الوقت نفسه صـور كـل شـيء ببراعة كما لو كانت ضربات غير مرئية في الهواء(١١).

ومع ذلك، فحينما عرض بروك عرضه على مـسرح أكاديميـة بـروكلين للموسيقى في نيويورك، أزالت قواعد الاتحاد –التي تتطلب إعادة اختيـار فريـق التمثيل– بيت ورق اللعب. وتلقى استقبالاً نقديًا محترمًا، وإن لم يكن بالغ البهجـة. فبدلا من أن تكون فرقة متوازنة، كانت هناك مجموعـة متنـافرة مـن الممثلـين "يعززون أدوارهم بصخب وهرج"، وهي الشكوى نفسها التي وجهها كازان Kazan إلى مسرحية الشقيقات الثلاث لستراسبرج. فقد بدت الشخصيات ينـافس بعـضها بعضًا، وبرز ذلك بسبب عدم التنسيق بين تصرفاتهم وردود أفعالهم، حيث تراوحت الشخصيات بين أبطال الأوبرا الصابونية التليفزيونية وطريقة ستراسبرج القديمـة. ومع طريقة بريان ديني الزاعقة –التي غطت على ابتذال لوباخين– تحولت بـؤرة الاهتمام إلى الممثل السويدي إيرلاند جوزفسون في دور جـايف. وكـان قـادرًا بصوته الرقيق وعينيه الدامعتين على نقل – "مزيج من الكآبة وعدم الخبرة الساذجة والفضول العقلي"(١٢). وبدا هو وناتاشا باري (الوحيـدة مـن الفريـق الأصـلى) منفصلين عن الطبيعة البهلوانية لباقي فريق التمثيل.

وبسبب عدم التوازن هذا بدا منهج بروك المرح الذي ينعدم فيه الحنين قاسيًا وفظًا. ولم يسمع عن تشيخوف الفظ قط – كما صوره أوتومـار كرايـسا – فـي أمريكا، ولذلك لام النقاد بروك لأنه تنازل عن موضوعية تشيخوف، مصورًا قسوة لا ضرورة لها. وبدا لوباخين كما صوره ديني – على الأخص – شخصًا ساديًا من

حيث ابتهاجه الثمل لشراء البستان، وسحبه للعرض ناقصًا. أما عن "طموح بـــروك الأخلاقي للمسرح الذي يسعى إلى إزعاجنا للإحساس بخبرة الإدراك المكثف للحياة اليومية"(١٣)، فقد فشل في إحداث أثر فى الصورة الأمريكية لتشيخوف.

ثلاث شابات أبكار من روسيا

اختتم الاهتمام الخالد بالمخرجين الغربيين في المسرح الآسيوي التقليدي من مايرهولـــد Meyerhold إلـــى بـــروك Brook إلـــى أريـــان منـــوخكين Ariane Mnouchkine وإيـچينيو باربا Eugenio Barba بالدعوة إلى عرض يعكس مختلـــف الثقافات. ولم يكن هؤلاء يعون أن الشرق قد استفاد عن طريـــق الاقتـــراض مـــن المسرح الغربي، فقد كان تشيخوف ذائع الصيت في اليابان في أوائل القرن، والآن هو بين أول عشرة مؤلفين هناك، وكان أول عرض لترجمة مباشرة (فـــي مقابـــل إعداد حر وديكور يابانى) هو مسرحية "الخطوبة"، تحت عنـــوان "الكلـــب"(علـــى مسرح إنيو في عام ١٩١٠) حيث قام بدور "ناتاريا" ابنة الإقطـــاعي "ســـيوتبان"، "رجل متنكر"، وبعد شهور قلائل ظهرت أنثى بالفعل في مسرحية الـــدُب. وأُعيـــد عرض هاتين المسرحيتين باستمرار على مدى الثلاث سنوات التالية(١٤).

زار كاورو أوساناى Kaoru Osanai – وهو من مؤيدي المسرح الحديث- موسكو في عام ١٩١٢، واهتم اهتمامًا كبيرًا بمسرح الفن. وعنـــد عودتـــه إلـــى طوكيو أخرج أعمال تشيخوف للمسرح الحر باستخدام الأساليب الغربية، وخاصـــة في مسرحية بستان الكرز. وأصبحت هذه الحركة نشيطة جدًا. وبحلول عام ١٩٢٠ عُرضت المسرحيات الرئيسية والكوميدية لتشيخوف، وأُلقيت محاضرة عن أعمالـــه على مسرح جايتي في مدينة يوكوهاما(١٥). ودخلت كلمة الحزن أو الـــشوق إلـــى مفردات اللغة اليابانية كـــ: Tosuka كما استخدمها تشيخوف. وفـــي عـــام ١٩٢٤ أسس أوساناى المسرح الصغير لتعزيز المـــسرح الحـــديث باســـتخدام ريبرتـــوار

مسرحي غربي، وبخاصة مسرحيات إبسن وتشيخوف، سعيًا إلى وصف الحياة وصفًا "أوروبيًا"، بل حتى طبيعيًا. وفي أثناء التغريب التقدمي الذي جاء مع احتلال ما بعد الحرب، ازدهر هذا الأسلوب حتى أواخر الستينيات. ثم ساعدت تأثيرات حديثة من الغرب، وكذلك العزم على استغلال الأساليب المحلية، ساعدت اليابانيين على الابتعاد عن نموذج مسرح الفن البدائي. وكانت الفلسفة الوجودية على الأخص فلسفة صالحة لوضع مسرح تشيخوف في إطار تاريخي.

وأعاد أندريه سوربان خلق مسرحية بستان الكرز المعروضة في نيويورك عام ١٩٧٧ لصالح فرقة مسرح شيكى، وتبعها في عام ١٩٨٠ بمسرحية النورس، والتي دارت أحداثها حول البحيرة بسحرها الجذاب. وصمم المصمم كاورو كاناموري Kaoru Kanamuri البحيرة كبركة ضخمة من الماء عمقها قدمان أو ثلاث، بمنصة في المنتصف تشبه طائر نورس ضخمًا. وأحاطت بالمنطقة أشجار تضاعفت خلالها على الجدار الخلفي. وسمح الماء الفعلي لياكوف أن نراه يسبح، وحولت منصة تريبليف إلى خشبة مسرح النو ينيرها قمر ينعكس في البحيرة، ثم تتحول إلى غرفة الدراسة وقد "أغرق كتابه" حرفيًا، وبعثر القصاصات الممزقة على سطح البحيرة. وصبغ الممثل الذي لعب دور تريبليف - والذي أخذ يوكيو ميشيما نموذجًا له - وجهه باللون الأبيض قبل انتحاره. وعندما أطلق النار على نفسه وقع في البحيرة ووجهه تجاهها(١٦).

تكرر كثير من هذه الملامح في عرض فرقة طوكيو إنجيكى لمسرحية النورس عام ١٩٩٣ - والتي أخرجها هيرووتاري تشنتوشي، وجالت المسارح بجرأة، وصولا إلى موسكو وتاجانروج. ومع أنها عرضت في مسرح دائري فإنها بدت من جوانب كثيرة عتيقة الطراز من حقبة ماضية محترمة، فيها مزيج غريب من الإخلاص لمسرح تشيخوف والحرية الكاملة في اللحظات الفردية. فالمسرحية داخل المسرحية - على سبيل المثال - أخرجت ليس كمنولوج، ولكن كدراما

راقصة يتحرك فيها خمسة شُبان حول نينا؛ للرمز إلى القُوى الكونية أو الشياطين أو القدر، وأمسكوا نينا بأذرعهم الممتدة وحركوها في دائرة.

تكررت الدائرة في سينوجرافيا أوكاجيما سيجو: جزيرة جرداء للمنصة في منتصف الفضاء الأحادى اللون، يحيط بها ماء شفاف يتم الوصول إليها بأربعة جسور، أعطى تقاطعهم شيئًا للنقاد يتأملونه. وطوال المسرحية بكاملها كانت المياه تفور وتطفو فيها جوز البلوط الفضي، وتخلق جوًا من التناغم المثير للتأمل إلى عزلة الضيعة. وامتد الكرز من إطار الضوء كرمز تقليدي ياباني للحياة الزائلة، وكانتقاد نصي متداخل. وتدحرج الضباب ليشمل وداع نينا وتريجورين ودخول نينا لآخر مرة، مما يعطى فسحة من الوقت لانتحار تريبليف.

وارتدت الشخصيات الأكبر سنًا في البداية الكيمونو التقليدي، أما "صغار" السن فكانوا حفاة الأقدام، ويرتدون الجينز، وفى منتصف المسرحية تغيروا كلهم إلى الرداء التشيخوفي المعتاد، فيما عدا أركادينا التي كانت ترتدي ما يشبه رداء جود كوين بس، كما صورها مسرح الأقاليم. اعتمد التمثيل على الناحية الجسمانية، بدخول وخروج مقتضبيْن، كما لو أن كل مقابلة تخفي مؤامرة وخطرًا. وقفز تريبليف القوى على خشبة المسرح وهو يحجل مثل الطائر على قدم واحدة. وحتى والأمر كذلك، اختفت العواطف خلف أقنعة التأدب، وتجمدت الشخصيات في مكانها لتخفي مشاعرها الحقيقية من الأعين المتلصصة. لم تكن هناك حركات هستيرية حتى الفصل الأخير، وحاولت نينا أن تُغرق نفسها في الماء. وبهذا التفسير أطلق تريبليف النار على نفسه؛ لأنه أدرك أن حبه لنينا لا يساوى أبدا حبها لتريجورين. وبانجراف الأوراق الفضية إلى أسفل - إلى سورين النائم - دارت الجذاذات البيضاء (الأجزاء المتقطعة) للمخطوط ببطء على الستارة الخلفية السوداء. إن استخدام التوبوى التقليدى في الفن الياباني أبعد إحساسنا بالحياة اليومية لخلق محاكاة للخلود وتأمل التأمل(١٧).

سعت فرقة أنجيكي طوكيو بأسلوب محترم إلى غرس الصور الوطنية في أعمال مؤلف أجنبي محترم. ولكن تشيخوف كان بمثابة أيقونة مألوفة، حتى إن النسخ الأخرى للعروض رفضت رفضًا جذريًا التحديد الثقافي الروسي والياباني. والشيء نفسه مع فرقة توجا تاداشي سوزوكي، وهي قوة لا يستهان بها في الأخذ عن المسرحيات الغربية وتطويعها للأساليب اليابانية المؤسسة بدون إحكام على مسرح النو، والكابوكي، والأغاني الشعبية. ولأن سوزوكي كان متلهفًا على إعادة ذِكر جسد الممثل كأداة مسرحية في المقام الأول؛ لذلك أحدث تصادمات بين الشرق والغرب بدءًا بصور التراجيديا اليونانية، والتي يُقوى فيها المحتوى الأسطوري الأساليب التقليدية في المسرح الياباني. ثم تخلى سوزوكي عن الأعمال اليونانية، وأخرج مسرحية الملك لير(١٩٨٤)، وكان التطور الطبيعي أن ينتقل من أعمال شكسبير إلى أعمال تشيخوف؛ فأخرج مسرحية الشقيقات الثلاث (١٩٨٤)، وبستان الكرز(١٩٨٦)، والخال فانيا (١٩٨٨).

ويرى سوزوكي أن جوهر بؤس البشر هو العجز عن الحياة بدون أوهام؛ فجوهر الموضوع عند تشيخوف هو أن الشخصيات لا يمكنها مواجهة الواقع، ولا بد أن تهرب إلى الخيال، وإلى المغالطات في الرؤية. وعن طريق هدم التتابع والسيكولوجيا والحوار كان سوزوكي يحاول كشف جوهر الشخصيات بأسلوب مستمد من مسرح العبث Theatre of Absurd. وعرضت الشقيقات الثلاث كنموذج غير تقليدي مقصود للمسرح الجديد، وكأداة للنقد الاجتماعي(١٨). واختُصِرَ نصف الحوار، وكذلك اختُزِلَت الفصول الأربعة إلى عشر حكايات لا تزيد مدتها على ساعة. واختفى كل من سوليني وفيدوتك وفيرابونت، وتحدث كوليجن في سطر واحد فقط، وتحول كل من ڤيرشينين وتوزنباخ إلى الرجل الأول والرجل الثاني يتقاسمان سطورهما مع سطور شيبوتيكن، وكانا يعبران عن مواقف بلا اطّراد؛ مما أدى إلى تناقض الذكريات، ولكن سوزوكي لم يُعط معالم توضح المعنى.

وظهر الرجلان والثلاث شقيقات على المسرح طول المسرحية. واختبأ الرجلان الأول والثاني في سلال ضخمة لا يبدو منهما سوى رأسين معظم الوقت،

يظهران فجأة ليلقيا سطورهما، ثم يغوصا بعيدًا عن النظر. وقرب النهاية يبزغان من سلتيهما عند تشغيل أغنية هورست ويسل، ولكنهما يعودان إلى مكانهما في النهاية. أما الشقيقات اللائي يصفهن سوزوكي "بالحمقاوات المخدوعات" فيقبعن على السجاد متطلعات نحو موسكو البعيدة، ويتحركن معًا أول الأمر في خطوات متقطعة، ثم تبدو تدريجيًا إشاراتهن كأفراد. وتلعب دور أولجا النجمة التي اختارها سوزوكي وهي كايوكو شيراشي، التي كانت تشكو دائمًا، وتحدثها ماشا عن زواجها وحبها فتخفف من قلقها مع الاستمناء الواضح، وأولجا تطعمها بعصي الطعام، وتتذمر إيرينا من عملها وحياتها البائسة. وتحمل كل منهن حقيبة بلاستيكية وشمسية مفتوحة، وعند الانتصاب نجد الرجلين يحملان شمسيتيهما. ويرى البعض أن الشماسي تمثل أحلام موسكو أو طريقة الحياة الغربية، ولكنها قد ترمز إلى الحماية الواهية من الواقع الأليم.

أما الشخصيات الأخرى أندريه وناتاشا وأنفيسا فإن القدرة الأكبر على الحركة تميزهم، وفي ملابس أكثر تقليدية. قام بدور ناتاشا رجل ملتح في ثياب كيمونو ذات لون أصفر مشمشي يلتصق به من على ظهره دمية، ويلتقط شوكة خيالية من الأرض. أما أنفيسا فقد أخذت تخرج وتدخل بصواني الطعام على نحو سريع. ويبرز الأحلام والأوهام صوت موسيقى الكمان والبيانو، وهو أعظم ما يبرز الرومانسية الأوروبية. وتبدو هذه الصيغة نقدًا للتغرب في اليابان في فترة ما بعد الحرب، وتلقاها الجمهور الياباني بضحكات من القلب. ولكنها تخطت مرحلة الحالات المحددة لتأسف على تجرد الحياة من إنسانية الإنسان بصفة عامة[١٩].

اتبع سوزوكي هذا التفسير لمسرحية بستان الكرز المجازية، حيث ملأ إطار خشبة المسرح بشجرة ضخمة تمثل الحلم والواقع. ويرمز وجودها المادي إلى البستان المختلق بالطريقة نفسها التي ترمز بها المانيكانات في عروض تادوس كانتور إلى الطفولة[٢٠]. ففي مسرحية الخال فانيا لسوزوكي حلمت الشابة كل ليلة بحياة سعيدة. وفي خيالها بعثت الشخصيات التشيخوفية إلى الحياة، أشخاصًا يائسين

لا مخرج لهم، ومع ذلك يُصارع بعضهم بعضًا باستمرار. وكانت بالأحرى استعارة شفافة للموقف الدولي الراهن. وقد أصبحت الفتاة غير قادرة على تحملهم كلما أصبحوا أكثر تشويهًا وجروتسكية. وفي النهاية تحولوا جميعًا إلى "سلال"؛ لأن براءتها جعلتها غير قادرة على رؤيتهم كأناس حقيقيين.

منزل كل الأمم

لم تعن الحدود شيئًا بعد ذلك، لقد تجول المخرجون بحرية، يطعمون مفاهيمهم الخاصة بالتقاليد المحلية لمضيفهم. فلقد أعاد أناتولى إفروس زراعة بستان الكرز في اليابان، ووضح للممثلين أن مشكلتها الرئيسية هي أن الحياة دوامة الزمن. ثم أعاد عرضها في المسرح الفنلندى الوطنى في عام ١٩٨٣، وأعد بديكور فاليري ليفنتال. تحركت فى هذا العرض الجروتسكى الشخصيات في دوائر، وغطى الثلج خشبة المسرح في النهاية(٢١).

وفي عام ١٩٨٧ دعت جامعة برنستون المخرج توفستونوجوف Tovstonogov إلى إخراج مسرحية الخال فانيا. وتمتع بيتر زادك Peter zadek بنجاح المنتصرين بعرض "إيفانوف" عرضًا موضوعيًا في فيينا عام ١٩٩٠(٢٢).

وذهب أوليج إيفرموف إلى مجال أبعد من ذلك؛ وهو المتاجرة بخبرته بعد شعوره المتزايد بإحباطه بسياسة مسرح الفن بموسكو، فأخرج في عام ١٩٩١ أول عرض صينى لمسرحية النورس (وكانت النورس قد عرضت باللغة الكانتونية في هونج كونج من إخراج تساى شين في الثمانينيات). وكان فريق التمثيل لمسرح الفن الشعبى ببيجين قد قام ببروفات لمدة شهر تحت إرشاد رنْ منج الذي استمع إلى المحاضرات والشرائط، وشاهد الأفلام وشرائط الفيديو. وبدأ إيفريموف بالفصل الأخير، ثم انتقل إلى الوراء إلى الفصل الأول، ليمكن الممثلين من قراءة ذروة الأحداث حسب إطار التفكير الخاص بالشخصيات. ومن إخراجه في مسرح الفن

بموسكو احتفظ بضغط الفصول الثلاثة الأولى إلى فصل واحد، واستخدام الجـازيبو كمعادل موضوعى لمشاعر تريبليف(٢٣).

وإذا فهمنا هذا السياق ندرك أن عرض النورس البيجيني كان أكثر مغـامرة عن عرض إيـڤـانوف لإيفريموف Efremov في مدرسة ييل للدراما في العام نفسه. ولأن البعض في وطنه الأم اعتبره بطاقة محروقة، وأن مـسرح النـن بموسـكو مسرح قاصر، كانت ترجمة إيفريموف الموجهة إلى نيوهاڤن لا بد أن تصبح رمزًا للمستبعدين في النظام العالمي الجديد. وادعى أنه أراد ببساطة أن يقدم إيـڤـانوف إلى الجمهور الأمريكي، ويستخدمه كتجربة تعليمية لنفسه وللممثلين الآخـرين. وكـرر ديكور ديفيد بوروفسكي – الذي كان مضاءً بألوان الخريف الذهبية (وهـو تـأثير استعاره من عرض ڤـانيا لإيفريموف) – التصميم السوڤيتى المعياري للفروع الميتة حول ألواح الخشب المكللة بالزهور. وكما فعل في مسرح الفن فـي عـام ١٩٧٥ عكس إيفريموف المشاهد الافتتاحية لكى يُسْمِع ضيوف الحفل يناقشون إيـڤـانوف قبل ظهوره لأول مرة، ومن ثم يجعل من المجتمع قضاة ومُحلفين (وهو تفسير سوڤيتى مقبول منذ زمن طويل) ومن إيـڤـانوف مذنبًا حتى تَثْبُت براءتـه. والـذي منـع إيفريموف من إعادة ابتكار إيـڤـانوف السابقة له هي القيود الأمريكية المعتـادة؛ فلم يتوافر سوى أربعة أسابيع بدلاً من أربعة شهور للبروڤـات، وكذلك نجد عوائق لغوية تعقد الاتصال، أما الممثلون فلا يألفون لا تـشيخوف ولا الحيـاة الروسـية. وكان أداؤهم حرًا عن نظائرهم في روسيا، ولكنه كان يحتوى على أقل قـدر مـن الحقيقة العاطفية(٢٤). ومن الحسابات الخاطئة ؛ جَعْـل البطـل الـسينمائى بطـلاً مسرحيًا، لإضافة عنصر اللمعان والجاذبية على عرض "جامعى"، لكن وليام هيرت لم يكن سموكتونوفسكي، ومال إيـڤـانوف – الهادى الصوت إلى درجة لا تـسمع – إلى الانجذاب إلى وسط مقدمة خشبة المسرح لإظهار آلامه النفسية.

توضح الرحلات التي قام بها المخرجون على نفقة الدولة – لعمل بروڤـات للعروض الناجحة السابقة– المأزق الذي حل بعروض تشيخوف بحلـول منتـصف

الثمانينيات. فمع انتشار العروض، فإن مبرر وجودها قلّ الدليل عليه تدريجيا. وكانت العروض الطبيعية أو المعالجات المشهورة ما زالت تعرض في الأقاليم، مع تقديم بعض التنازلات إلى الجمهور المستهدف، فترجمة ميشيل ترمبلاى Michel Tremblay لمسرحية الخال فانيا على مسرح CNA في عام ١٩٨٣ حولت مارينا إلى كويبكواز تتحدث لهجة محلية. وكنتيجة لذلك أصبحت وظيفتها قصصية تمامًا(٢٥). والغالب أن المخرجين سعوا إلى تجنب التفسيرات السابقة عن طريق منح رؤى غريبة، أو رؤى تعرض ثقافة مضادة، كما في عرض النورس بنيويورك عام ١٩٩٣، حيث أخذ القصة وأخرجها أ. م. ريشيل A. M. Raychel، والديكور كان يجسد هوليوود في الأربعينيات(٢٦). ونادرًا ما قدمت هذه الأفكار اللامعة قراءة معقدة أو بصيرة، أو عرضت مواقف معاصرة حقيقة.

وبدا ديكور بروفسكي لإيفانوف في بيل عتيق الطراز كديكور سيموف؛ لأن السينوجرافيا التشيخوفية قوّضت المكان بالمعنى الدرامي والنفسى لتترك شظايا أو دقائق وجود خالٍ من المعنى المترابط. وعلى سبيل المثال حولت الفرق الهولندية للمسرح التجريبى "دو آبل" مكان إقامة بروزروف إلى مثلث ضخم تتقاطع مع أقطاره مقاعد المنزل. وجعلت المسافات الشاسعة الاتصال والحميمية أمرًا صعبًا جدًا، وجعلت المشاهدين منعزلين عن الحدث، وسخرت الحفرة الموجودة بالجدار من الحنين إلى موسكو(٢٧). وأدّى هذا التهافت الشعورى والإغراق في المذهب الطبيعي عن وعى في أقصى درجاته، إلى الإغراق في التنظيم. وحينما دخل الجمهور الورشة المسرحية في جامعة مونتريال في عام ١٩٨٢ لمشاهدة الخال فانيا، كان الممثلون في الصناديق الرملية على جانبي خشبة المسرح يرتدون ملابسهم فى بُطء. وعلى يمين خشبة المسرح مملكة المربية ومعها براد الشاى، وكان عالم الرجال مقصورًا على يسار خشبة المسرح، ويحتلون حجرة الدراسة واحدًا واحدًا حسب الدور. وعند أعلى المثلث الموجود دائمًا تجلس أم فانيا ترتدى ثوبًا أبيض ووشاحًا مثل العروس، وتمنع كل المخارج، وتسد الممر حتى علامة الخروج الحمراء التي تتأرجح فوق رأسها، حيث كانت ترمز إلى روسيا الوطن

الأم وهي تُمسك في يدها كتابًا يرمز إلى روسيا في فجر عـــصر جديـــد. ويلقـــى الممثلون على الدوام نظرات مائلة وإشارات إليها، مما يشير إلى استحالة التواصل، ويتصرفون بطريقة محايدة خالية من المعنى. وحولت كل إشارة وحركة إلى علامة سيميولوجية بإبداعها وقدرتها على المخاطرة لكى تحوز تعاطف الجمهور وآهاتـــه. لقد محا المخرج المؤلف، والذي دُفن مع الجمهور أسفل جبل من العلامات (٢٨).

الاستعداد للألفية الجديدة

في الولايات المتحدة الأمريكية نجد أبشع الجهود لتحطـــيم قـــصر تـــشيخوف الشتوي. ففي عام ١٩٨٦ هاجمت فرقة جويل جيرزمان – في مسرح القـــديس فـــي بروم، جامعة ماديسون بولاية ويسكنسون– مسرحية بستان الكرز بأنهـــا مـــسرحية الحرس الأحمر الذي يكتشف قبو خمر الإمبراطور. وكما لو كان تـــشيخوف يرمـــز إلى كل شيء رجعى متعفن في المسرح الغربي والتعلـــيم الليبرالـــى، فقـــد حولـــوا المسرحية إلى أوبرا صابونية استمرت تسعين دقيقة مملوءة بالحيل البـــصرية. وقـــد ظهر جايف في ثقافة هذا العصر المملوء بالثقافة الشعبية في عصر ريجـــان، ظهـــر وقد استحوذ عليه التليفزيون وليس البلياردو، ولعب دورى آنيا وڤـــاريا النـــسويين رجلان متنكران، أما ياشا وڤيرس فقد كانا نظائر آنيا وڤـــاريا مـــن الإنـــاث، حيـــث لعبتهما ممثلتان. وفي المشهد الختامى رحلت رانيـــڤسكايا وأخوها من أجل المستقبل، يحملان تذكرة قطار أمريكي سريع ضخم، كما دخل لوباخين ومعه سلـــسة تـــصدر طنينًا. وأثار الاستخدام الفوضوى لمهاجمة المعتقدات والمؤسسات التقليدية قدرًا كبيرًا من الضحك، ولكن التأثير كان يذكرنا بكولوكورك أورانج: فقد حول الأجلاف إلـــى متحفٍ للفن، لغير سبب سوى إعلان استقلالهم عن المسئولية الفنية والإنسانية.

ومع إخفاء المؤلف – كما يفعل بارث Barth – يمكن لمسرحيات تـــشيخوف أن تُستغل في استدعاء أشياء يصاغ منها غطاء مملوء بالتلميحات الثقافية. ونـــرى هذا بوضوح في التبادل الغريب بين مشروع إيروندبل إنسيمبل فـــي نيويـــورك –

وهو عمل إبداعي جماعي مبني على الارتجال حول النصول الكلاسيكية - وصالون مسرح بطرسبورج الذي أُسِّس عام ١٩٨٨ لاستكشاف أساليب الأداء قبل الثورة. وفي أثناء عرض إيروندل للخال فانيا (١٩٨٥ - ١٩٩٠)، رُبِطَ بين الأساليب الإنجليزية والروسية المعتادة برقص غريب. وتتعلق المسرحية بجوني ڤوينتسكي، وهو ضيف إذاعي في أواخر الأربعينيات بشارلفوا بميتشاجان. واتُّبِعَ نص تشيخوف مع إدخال كثير من الحوار المرتجل لتقديم "مجموعة من العروض الصغيرة المسلية". وحينما عرضت الفرقة الروسية إيڤانوف بشكل مشحون عاطفيًا وبصريًا، واختزلت الشخصيات إلى سبع شخصيات، اصطدمت فرقة إيروندل بتمثيلهم ذى البناء المسرحي(٢٩).

ولصالح مهرجان مسرح دورست في فيرمون عام ١٩٨٦، قامت إيروندل بعرض معد عن مسرحية بستان الكرز لعكس موقف الملكية في تلك الضيعة. وكانت "البستان" - وهي مسرحية جديدة لجون ناسيفيرا John Nassivera مستوحاة من بستان الكرز - تختلف في غرضها الاجتماعي عن مجرد كونها تحاكي مسرحية تشيخوف - مثل مسرحية أشجار ويستريا، فقد اعتقد ناسيفيرا أن الولايات المتحدة على حافة ثورتها الاجتماعية، وكان متلهفًا إلى عرض كيف أن الشخصيات ضحايا لطبقتهم وللمناخ الاجتماعي(٣٠).

وكانت الاهتمامات الاجتماعية أحب ما تقدمه فرقة مسرح كورنر ستون - التي يديرها وليام روش - وجماعة من خريجي هارفارد، وكانت عادتهم اختيار مسرحية كلاسيكية وإعادة كتابتها لكي تعكس الواقع المحلي، مثل مسرحية هاملت التي عرضت على الوايلد وست في نورث داكوتا، وطرطوف في كنساس، والأورستية في نيڤادا. وفي مونتجمرى بغرب ڤيرجينيا - وهي مدينة يبلغ تعداد سكانها ثلاثة آلاف نسمة - عرضوا فيها الشقيقات الثلاث. وبدا لأهالي غرب ڤيرجينيا "أن لهم صلة حميمة بتشيخوف" من خلال حنينهم إلى العمل الذي يحمل

معنى ما، ومن خلال حبهم للوطن (وهو ما يقتضي قراءة تشيخوف على أنه جون شتاينيك John Steinbeck). وعلى عكس فرق الحضر والريف (ومع التزام الخط الريفي الأمريكي) حُوِّلت الشقيقات إلى أهالي غرب ڤرجينيا الريفيين الذين هاجرت أسرهم إلى مدينة صناعية في الشمال، وكانت سُكانهم داخل شاحنة مربوطة بسلاسل سكة حديدية. أرادوا "بيع الشاحنة، والانفصال عن كل شيء هناك، والعودة إلى غرب ڤرجينيا". اختيرت أسماء شخصيات جديدة من دليل التليفون المحلي؛ فأصبح كولجين، يسمى كينيسون، وهو مبرمج كمبيوتر مزعج، وأصبح ڤيرشينين يسمى أرشى فالنتاين، وهو محامى الاتحاد. وأُعيدَت صياغة الصور الخيالية في شكل تلميحات محلية؛ فتحولت عبارة "الطيور تواصل طيرانها" إلى "خطوط تركيب الآلات تواصل عملها"، وبدلاً من الأشجار نجد أعمدة دخان يراها نيك تيربن (توزنباخ) لأول مرة من حياته قبل أن يُقتل في لعبة دجاج تلعب بالرافعة المُشعَّبة(٣١). وطول ثلاث ساعات ونصف الساعة أصبح الجمهور من الطبقة العاملة مشتركًا تمامًا في العرض يصيح متعجبًا للإشارات المحلية، ويرد على الشخصيات.

ومسرحية الشقيقات الثلاث تبدو المسرحية التي تُختار عادة للكشف عن رسائل جديدة عن التحول في الاهتمام بدلاً من التجريد الكلي. عرض مسرح سكوات عام ١٩٨٠ في نيويورك عرضًا استمر ثلاثين دقيقة (عُرض لأول مرة في بوادابست قبل ذلك بأربع سنوات)، واختُزل فريق التمثيل إلى الشقيقات، يقوم بأدوارهن ثلاثة رجال يدخنون ويحتسون الفودكا على أنغام مسجلة لكمان وبيانو، ويُحفزهم على الكلام صوت ممثلة في الكمبوشة. وأصبح الملل الحادث عن عمد إدانة لتشيخوف وشخصياته معًا(٣٢). وقارن هارتمت وڤيكسارت Hartmut Wickert بينه وبين مسرحية بيكيت الشهيرة "موسكو تأتي وتذهب" التي عرضت في مسرح تيبنجر زمَّر عام (١٩٨٨)، والتي غطى الكلام المستمر فيها "المناطق الخطرة"

التي برزت فيها العدمية إلى السطح. وجاهدت الشخصيات لصياغة واقع ناقص غائب عن اللغة[٣٣]. وأصر أدريان نوبل Adrian Noble في عرضه للمسرحية بلندن عام ١٩٩٠ على جعل إيرينا ابنة شيبوتيكن، وهو تحديد يساعد عليه حقيقة أن سيريل كوساك كان أبا الممثلة التي تقوم بدور إيرينا. وأوضح ماثياز لانجوف Mathias Langhoff في عرض باريسي العلاقة المثلية المثيرة للجنس بين توزنباخ وسوليني، وإيرينا بديل مشاعرهم أحدهم تجاه الآخر. وبدأت أخوات إميلي مان في مسرح جامعة برنستون حركة انفصال كبيرة بعضهن عن بعض مكانيًا وعاطفيًا، وعند الوصول إلى الستارة النهائية امتزجا في دعامة من المساندة المتبادلة.

وأكثر هذه الصياغات شذوذًا أبدتها فرقة وستر للمسرح التجريبي، والتي تعمل في جراج مسرحي في نيويورك، ويميزها:

تأكيد العملية طوال المنتَج، ومقاومة السرد المراوغ من خلال خلق بناء غير خطي، واستخدام أساليب متنوعة من الأداء، وتداخل العناصر السمعية والبصرية المعقدة، واستخدام الأساليب التكنولوجية الراقية، وإعادة تدوير الديكور والإكسسوارات والملابس من المسرحيات السابقة[٣٤].

لم تستخدم الفرقة الأعمال الكلاسيكية، لكن مسرحية الشقيقات الثلاث اقترحها أحد الممثلين في الفرقة، وهو رون فاوتر، بسبب مركزية الدور النسوى الذي أتاح فرصًا كبيرة للممثلات في الفرقة. وكان لدى المخرجة إليزابيث لو كومت في ذلك الوقت انطباع جيد جدًا عن فيلم تسجيلى عن فرقة جينين، وهي فرقة من الفرق الجوالة اليابانية. وكان الهدف الأساسي هو جعل هذه الفرقة المتجولة تعرض دراما تشيخوف. وعلى الرغم من فقد الحماسة لهذه الفكرة ظلت الأفلام اليابانية مصدر تأثير مهمًا، فقد تم عرض جودزيللا وكوايدان خلال البروفات[٣٥].

(٤٢) مونتانا لاتين في دور ناني، نيكول بوتر وفيكتور لابينتسيف في دوري الأستاذين. عرض الخال ڤانيا، إخراج إيروندال إنسيمبل. مسرح صالون بطرسبورج، نيويورك.

ومما ساعد على جعل تشيخوف محل الصدارة على ماساكاى كوباياشى Masaki Kobayashi هو اشتراك بول شميت Paul Schmidt – وهو مترجم روسى قدير، وممثل كذلك– وقد ترجم ترجمة إنجليزية عاملتها "لو كومت" كما لو كانت بمثابة سبق. ووصفتها بأنها "أوبرا صابونية جميلة – لا أعنى أنها ليست ميلودرامية، لكن لغتها سهلة وسلسلة. وهي صورة مثالية للأوبرا الصابونية – ويمكن أن يكون لها عمق، ولكنها، وفي الوقت نفسه، تبدو ضحالتها البالغة!"(٣٦). وكانت النتيجة أدق ترجمة لنص عرضته الفرقة. ولعب شميت دور دكتور شيبوتكين، وكان يعطي ظهره معظم الوقت للجمهور. ودمجه في المسرحية أتاح وجود طوطم للمصداقية، ووعد بأنه مهما كانت الانحرافات فإن تشيخوف لا يزال جوهر المسرحية.

قامت بدور الشقيقات ممثلات هاويات، وذلك من أجل خلق "رؤية خاصة بمستشفي"، أي شعور بالتقدم في السن والمرض، أي بالتعامل معهن كأشياء. ولعبت دور إيرينا بياتريس روث، وهي أكبر ممثلات الفرقة سنًا، حيث جلست على كرسى ذى عجلات معدنية مغطى بالفرو التقليدي. ووضحت لو كومت – التي كان يرى دورها شاقًا – قائلة للفريق: "ينبغى أداء هذا الدور مثل عزف الموسيقى. إن الأسلوب الوحيد لتأثير الأضواء المنخفضة والموسيقى الناعمة والجو النفسى المتراخى وعواء الرياح؛ هو أن يكون الحوار متموجًا بشكل دائم دون أن نرى ذلك"(٣٧). ودمجت الأخطاء التي حدثت فى أثناء البروفات، وكذلك السهو عن توقيت الدخول إلى الخشبة، وذلك لخلق هذا الإحساس من التذبذب بين التمثيل والاقتباس من النص. وبالاضافة إلى المترجم الذي منح حق التعليق، كان هناك راوٍ سريع الحديث لكى يعمل كـ "وسيط حر بين الجمهور والمسرحية"(٣٨). وقامت معتمدة على نموذج الراوى المستخدم في السينما اليابانية الصامتة، بقراءة الاتجاهات المسرحية، وتقديم الشخصيات، وطرح الأسئلة، وإعطاء الميكروفون اللاسلكي للشخصيات. وكان النص المسرحي بعيدا عن التكامل: فقد تم تجزئة

المنولوج الافتتاحى لأولجا إلى أسئلة وأجوبة لإعطاء شعور أكثر راحة، ولُخِّصت المشاهد الثلاثة التي يُفتتح بها الفصل الثاني من قبل المترجم، وعُرِضت صفحات قليلة فقط من الفصل الرابع، واستبدل بالباقي مادة يابانية(٣٩).

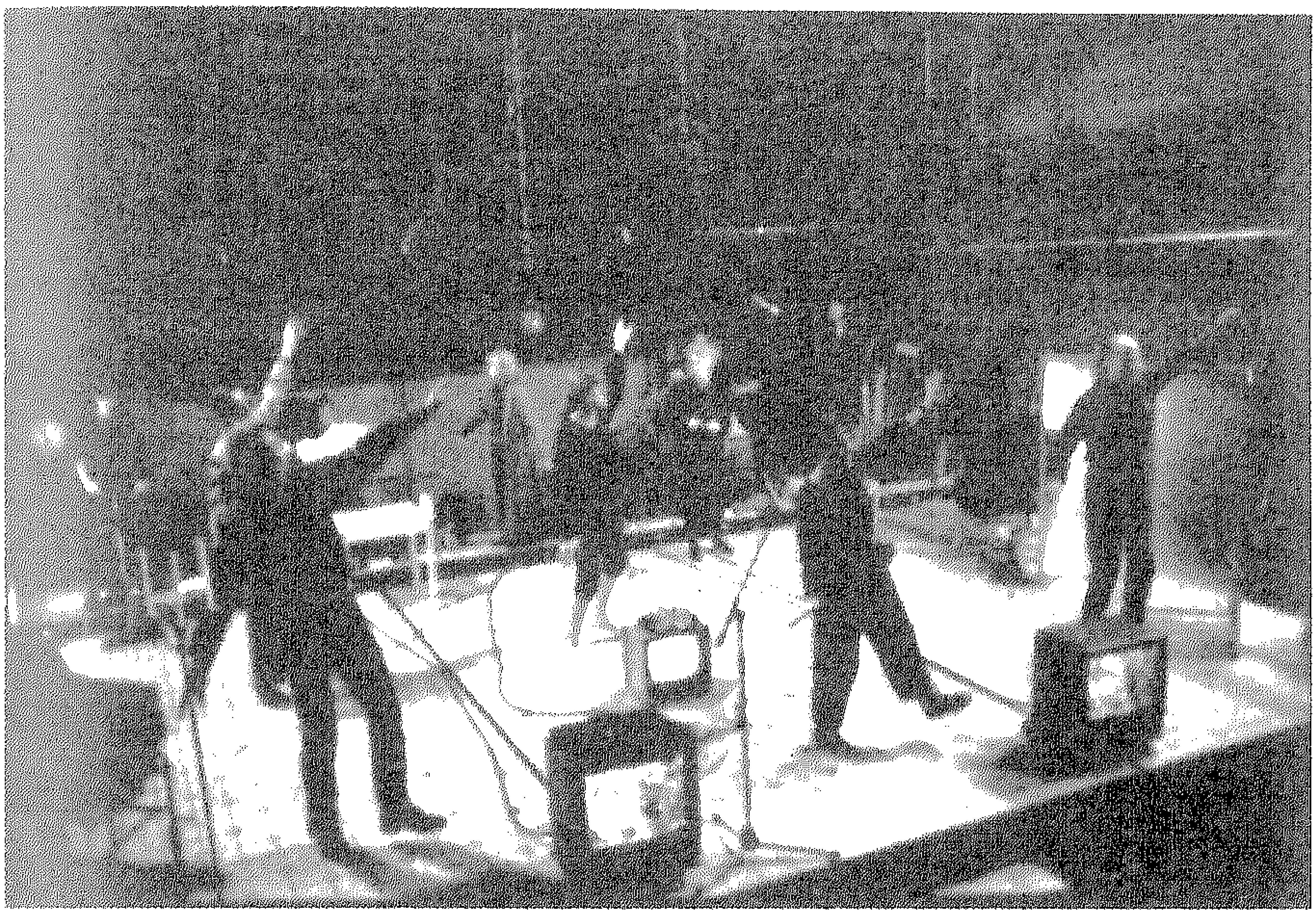
لم يكن عرضنا "يشجع!" – كما جاء عنوانه– "مأخوذًا عن تشيخوف"، وذلك كما ترى لو كومت. "فإننى أرى فيها تصويرًا مزدوجًا لتشيخوف وفرقة ووستر. فنحن لا نفسره. نحن نضعه على خشبة المسرح"(٤٠). وكان أسلوب "التمثيل" "الطبيعى" – وهو قوام المسرح الأمريكي– يعارض أسلوب الريبورتاج للفرقة، وتجزئة الزمن على خشبة المسرح إلى متزامن أو متعارض بين الحاضر والماضى. وحينما ظهر أندريه (الذي لعبه ولميام ديفو) ببنطلونه القصير، ممسكًا لفافة بيضاء، أظهرت شاشات التليفزيون الخمس فم زوجته المستقبلية ناتاشا وهى تنادى الأطفال. وعُرِضَ الممثلون على الشاشات من قريب، أو شوهدوا جالسين على المائدة خلف خشبة المسرح لمقاطعة تحديد الجمهور لهوية الممثل على أنها الشخصية.

وكان المسار الصوتى يعطى تعليقًا ساخرًا. فحينما عبّر ڤيرشينين عن فلسفته في ميكروفون وكأنه صوت إعلان عن السجائر، صحبة موزاك. "وفي جو من الأصوات العاصفة والأجراس وأصوات مقصات، تحول الصمت والهدوء إلى انفجار جميل من الأحداث المتكاثفة؛ مما خلق ربطًا بين اللحظات، نظرًا إلى ذكاء الممثلين، فكان العرض جادًا، ولكنه عبثى"(٤١).

إن إنجاز "يشجع!" يرجع إلى إخضاع تشيخوف للحساسية الموجودة في القرن العشرين من الضوضاء الحاضرة دائمًا والتقدم التكنولوجي، والجوانب السلبية والنرجسية في مكان التفكير والتركيز على وسائل الإعلام الجماهيري، والقدرة على ممارسة أشياء كثيرة في الوقت نفسه، أو في تتابع سريع، ووضع الماضي والحاضر والمستقبل معًا. وأبرزت علاقة السرد المتتابع باستمرار،

ودمجت رغبة الشقيقات – للتحرك من الأطراف الهامشية إلى المركز – مع مشكلة الممثلين في إسقاط وجودهم على خشبة المسرح(٤٢). وفي ظل هـــذه الظـــروف لا معنى لعبارة لو كومت إن "فرقة ووستر تتحدى تفسير ستانسلافسكي" (٤٣). وكـــان من المدهش أنها اعتقدت أنهم احتاجوا إلى ذلك، وإذا تعرفنا التعقيد فى عمل فرقـــة ووستر وجهلهم بالتقاليد العريقة لمعاداة الستانسلافسكية؛ فإن ذلك يذكرنا أنـــه فـــي المسرح الأمريكي من المصير المشترك أن نولد أمس.

ومن الذين لم ينجذبوا بهدم فرقة ووستر للنص نجد ريتشارد شيكنر Richard Schechner بأسلوبه الخاص "الخيرى"، وهو حَبر دراسات التمثيل الأنثروبولوجية. وقد اقترح عند البحث عن وسيلة لعرض دراما ما بعد إبسن Ibsen، أن يتم عرض تاريخى للشقيقات الثلاث. ومسرحيته التي كانت تعرض آنذاك على مسرح لامامـــا في نيويورك (١٩٩٥ –١٩٩٦) تعلق تعليقًا تزامنيًا على تـــاريخ روســـيا بتكـــشف الأحداث بعضها تلو بعض. فالفصل الأول بمثابة ثناء على ستانسلافســـكي، وهـــو عرض للسلوك بوصفه كوميديا اجتماعية. وكان الفصل الثاني تركيبـــة تستحـــضر مسرح البولشيفيك، واتخذ الممثلون أوضاعهم كما لو كـــانوا صـــورًا فوتوغرافيـــة للآلية الحيوية عند مايرهولد، ونهضوا للغناء ككورال الجيش الأحمر. وكان وصف سولزنتسين لحياة العمل في المعسكر مصدر إلهام الفصل الثالث، وانهارت علاقات آل بروزوروف حينما شقوا الكتل الأسطوانية من ناحية خشبة المسرح إلى الناحية الأخرى، وتحول جرس الحريق إلى حارس يضرب لوحًا معدنيًا. وتخلى الفـــصل الأخير عن هذه الاستمرارية للتاريخ السوفيتي؛ فحينما أعاد أندريه عربة الطفل إلى الوراء وإلى الأمام، ألقى الآخرون حوارهم عبر الميكروفونات دون النظر بعضهم إلى بعض. وبدلاً من جلب المسرحية في فوضى البريستوريكا أعطى شيكنر تعليقًا سهلاً على جملة الاتصالات في العصر الإلكتروني.



(٤٣) المزج بين العنصر البشري والتكنولوجيا، جماعة ووستر. من اليمين آنا كوهلر، ميكائيل ستوم، جيف ويبستر، كريستوفر كوندك، بياتريس رونث، وليم دافو، جون جوناس، راي فوشيه (فوق كتفها)، وفي أسفل الخشبة: كات فالك (فى مقدمة خشبة المسرح)، وفي مؤخرة الخشبة: بايتون شميت ، بول شميث .

أول مهرجانات تشيخوف

انعقد مؤتمر دولي عن تشيخوف في موسكو في أكتوبر عام ١٩٩٢ لتلخيص الحالة الراهنة في طرائق إخراج المشهد التشيخوفي، وأشار المؤتمر إلى ثلاثة عروض لبستان الكرز أخرجها بيتر ستاين وأندري سربان وأوتومار كرايسا. (دُعى بروك إلى المهرجان وامتنع عن الحضور). ومع الصراعات الدموية على أطراف الحدود للإمبراطورية السوفيتية السابقة والقلاقل السياسية في الوطن، أعطى جو المهرجان المسمي "عيد في زمن الوباء" نوعًا من الهستيريا لافتتاحية عرض البستان لستاين، وذلك على الرغم من استمرار العرض لمدة خمس ساعات استراحات تمتد إلى ما بين أربعين دقيقة وخمسين، وكان هناك ترحيب لمدة خمس عشرة دقيقة. واصطدم ذوقهم مع ذوق خبراء النقاد الذين علق أحدهم أن ستاين كان يسهم بالمساعدة الإنسانية الألمانية التي لم يحتج إليها الروس، وشعر الآلاف الذين حضروا عرض ستاين حتى منتصف الليل بنوع من الفخر التاريخي وهم يشاهدون الطبيعية الشعرية.

مع الاكتمال الألماني الحقيقي مضى ستاين في التنوع الإخراجي العبثي، محققًا كل إرشادة مسرحية بالكامل. وتحول الزمن المسرحي إلى زمن حقيقى، واستغرق لذلك شروق الشمس فى خمس وأربعين دقيقة. وتغطى الحقل في الفصل الثاني بالقش، ووصلت رائحته المنفرة إلى الصف العاشر. وانتقد الروس سخاء ستاين في اتباع مبادئ ستانسلافسكي العتيقة الطراز، ولكن هذه التفاصيل الحذرة كانت خدعة يدارى بها الجانب الفلسفي. وضّح ستاين التقاليد المسرحية بأنها حافز يضغط على المخرج الحديث ليثبت نفسه بجرأة وإلحاح أكبر. ولم يكن مهتمًا "بمشكلة النزعة الإنسانية"، فمثل السائحين تعبُر شخصيات تشيخوف الزمن والطبيعة الخالدة. ولو كانت هناك حقيقة في ملحوظة باسترناك Pasternak بأن تشيخوف يكتب شخصياته كما لو كانوا منظرًا طبيعيًا، ثم يُحدث لهم شروقًا وغروبًا، فلا بد أن يكونوا مهمين مثل حدث بيع الضيعة. إن الموضوع الحقيقي

لعرض ستاين هو المواجهة بين "الطبائع المختلفة"، وتطويق الشخصيات، مع عـــالم العواطف الإنسانية(٤٤).

وفي تنافسهم مع الطبيعة كانت الشخصيات الرئيسية تبدو بالطبع كـــالأقزام. فقد برزت الشخصيات الثانوية، وعلى رأسهم برانكو زامارافسكي في دور ڤيــرس – وهو رجل ذو كرامة وشرف ومسئولية، ولم يعد مرئيًا، وشارلوتا – علـــى حـــد تعبير فريد مان – تشبه امرأة ماياكوفسكي(٤٥). وسيمونوف بيشيشيك الـــذي ظهـــر كتاجر منبثق من أوستروفسكي، أما ياشا فقد بدت كأحد أفراد المافيا. ومـــن بـــين الشخصيات الرئيسية أيضًا كانت جوتا لامب في دور رانيـــــفســـكايا وقـــد بـــدت خاضعة جادة، وكانت صبغتها العاطفية خالية من الإفراط.

رتب ستاين ايقاعات المسرحية على أساس سيمفوني. فقد بدأ الإيقاع بطيئًـــا ثم تسارع مع الوصول من المحطة. وحينما فتحت ڤـــاريا النوافذ وبدأت الـــشمس تخترق العزفة، صمت الجميع أمام غموض الطبيعة. وهو تنوع للحظة نفسها مـــع النحلة الدائرة في عرض الشقيقات الثلاث لستاين. وكان الفصل الثاني هو الأبطـــأ حركة، وكان ديبوسي يلعب بموسيقاه في العمق. وعكـــس الفـــصل الثالـــث ذروة الأحداث، وذلك عبر ديكور غرفـــة الأطفـــال لكريـــستوف شـــوبجر Christophe Shubiger، حيث التطلع من الأبواب إلى حجرة الحفل الراقص الحمراء، والتي قال عنها ستاين إنه استلهمها من مايرهولد(٤٦)، ويرمز إلـــى قـــوى الـــشر بالـــضيوف المقنعين. وانهمك الفصل الرابع في توقف لا يمكن قياسه قبل المغادرة، وفي العادة الروسية القديمة من الجلوس لحظة قبل المغادرة، لكي تترك تـــأثيرًا حقيقيًـــا فـــي أعصاب المشاهد. وهي تشبة الوقفة الممتدة التي وضعها بيتر بروك في مـــسرحية خاب سعى العشاق، بعد إعلان موت الملك. فالجمهور يكتم أنفاسه عنـــد عـــرض المصيبة، في حين أن ڤيرس يفحص النوافذ ويتعلق بها بيدين عاجزتين، ثـــم تـــأتى ضربات الفأس مع إيقاع موسيقى الجاز، ويصطدم فجأة فرع ضـــخم مـــن الكـــرز بالغرفة، محطمًا مصراع النافذة وزجاجها(٤٧).

كان الإجماع الروسى مفاده أنه على الرغم من مجهوده المُركز، لـم تكـن هناك إلا حياة داخلية ضئيلة، ولم يستخدم مفتاح مايرهولد لفتح أى شيء. ولم يحمل مشهد الحفل أى رعب حقيقى في إيقاعه أو في الحدث، ولا أى معنى جروتـسكي حقيقى. وعلى حسب تعبير أناتولى ساميليانـسكى Anatoly Sameliansky: "كانـت النباتات جميلة، ولكن لم تكن هناك حيوانات "(٤٨).

أعاد المهرجان فتح كل المناظرات والجدل القديم: هل بستان الكرز كوميديا أو تراجيديا؟ هل يحتاج تشيخوف إلى كل المعوقات الموجودة في الحيـاة الفعليـة؟ ورفض ستاين أن تُمثِّل الكوميديا على نطاق عريض خلفية لعرضه، ومـن ناحيـة أخرى ركز سربان على الكوميديا في عرضه في بوخارست، وأحيانا في عـرض نيويورك عام ١٩٧٧، مستخدمًا ديكور ميهاى ماسكو الذي نـسخ ديكـور سـانتو لوكواستو. ولكن في أوائل الأحداث الـسياسية فـي رومانيـا أخـذت الغلطـات المضحكة، والضحكات الخالصة من القلب، والسرعة الخطيرة معنى جديدًا، كمـا لو كان تشيخوف يحترق في رقصة يأس مولدافية برية. وسعى سربان إلى إظهـار الطباع والأحاسيس دون تعقيد، وهذا الوضوح البدائى بسَّط تشيخوف، ومن ثم حفز الدهشة المبهجة، فانفجر المشاهدون ضاحكين عندما قام تروفيموف (كلوديو بلونك) المتلعثم المتعصب بقياس المكان بقبضته، قائلا منولوجات نارية عـن المـستقبل. وحينما سئل سربان: هل هذا يُعد محاكاة ساخرة لكوسيسو؟ وافق سربان، ولكنه قال إنه أيضًا سخر من لينين وتروتسكى ساتيريا، "وكل أولئك الناس". وأضـاف فـي بوخارست: يمكن أن يُتهما بالتعاطف مع الشيوعية(٤٩).

لم يكن هناك صوت وتر مقطوع، أو إثارة للـشفقة، أو إيقاعـات، أو جـو نفسي. وتم التركيز على طرائق قبول التعاسة، ولذلك كانت رانيـفسـكايا حيـة قاسية. ولم يكن هناك منزل في ديكور سربان (وكان على ڤيرس أن يموت في ظل ساعة حائط). فكل شيء أعد فى ديكور البستان: الأريكة، والكرسـي ذو المـسند، وأشباح رانيـفسكايا، وابنها الغارق يعدو على الستارة الخلفية للمـسرح (مـسرح

الجيش السوفيتى السابق)، وتحول تاريخ القرن العشرين إلى سلسلة من الرموز الساخرة المقصود بها أن يتردد صداها في الذاكرة الجماعية. وعبّر الفلاحين الروس بالمناجل والشوك خشبة المسرح لكي يكونوا رمزًا للسؤال الخالد: "من يستطيع أن يحيا بشكل جيد في روسيا؟"، وبدت ظلال مداخن المصانع (الحياة الجديدة؟) تنفث دخانها في السماء. ورأى الروس ذلك منهجًا غربيًا صرفًا، وكما أشار أحد النقاد: "إن الاستعارة، سواء أكانت فنية أم مقحمة، تميز أسلوب سربان المراوغ المثير للقلق، فلا يمكنك أن تتخيل ما إذا كان المخرج يسخر من القوالب المختارة، أو يتصرف ببهمة ساذجة، ولا يدرك أن عالمه الروسي سقط متاع"(٥٠).

إذا كان كل من ستاين وسربان قد أثارا الجدل، فقد أثار كرايسا الإحباط، وخاصة لدى من احترموا مسرحه كمسرح أسطورى صعب يتعرفونه من الصور الفوتوغرافية. وقد استفاد من الثورة الربحية فأعاد افتتاح ديفادلو ذا برانو في عام ١٩٩٠، دون إعلان أو برنامج للعرض. وبدا عرض بستان الكرز استمرارًا لعرض عام ١٩٧٢، ولكن دون أن يبرهن على شيء، فكان تقليديًا تمامًا "بلا حياة"(٥١). وحسب ملحوظة البرنامج:

إنني أحاول فهم الدراما من داخلها، وبدقة قدر الإمكان... إن تشيخوف بالنسبة إليّ هو عالم المسرح، قصة رمزية تمثل المسرح بكبريائه ومعطفه الأرستقراطى. وحتى اليوم لم أتعلم أن أتناوله بهدوء "مثل المحترفين"... إن تشيخوف بالنسبة إليّ هو أنف سيرانو (دى برجراك)، هو خصوصيتي، هو ملهاتي، كبريائي، هو ضعفي وقُوّتي، عزلتي، ومعبودي الأدبي، إنه- باختصار - قدري المسرحي...(٥٢).

لا يمكن ملاحظة أى من هذه الأشياء في عرض خالٍ من البستان، وحفل وصوت ووتر وعاطفة. حدثت هذه المهمة الشاقة داخل ديكور من الأعمدة المضاءة، وأُعيد ترتيب الأشياء ترتيبًا بسيطًا لكل فصل، ويغطى التراب الأثاث في الفصل الثاني لكى يشير إلى التلال. وكانت رانيفسكايا بطلة قوية نادرة كبطلات

إبسن، عزيزة الدموع وحازمة، ولعبت مشهدها مع تروفيموف كما لو كانت تراجيديا يونانية، وبعد ذلك أعطت أذنًا صماء وعينًا عمياء لما يخبئه لها القدر. وأفرغ كرايسا المسرحية من غنائيتها وموسيقاها (فيما عدا رقصة الفالس في الفصل الثالث) واللون، وتحديد المكان والفترة التاريخية(٥٣).

والشيء الذي استنتجة الروس من هذا التفريغ وافتقاد البعد التاريخى هو أن لهذه العروض شفرة جينية مختلفة عن شفرتهم. وتساءلوا كيف استطاع المخرجون الأوروبيون – وهم مثقفون بالدرجة الأولى – أن يُخرجوا تشيخوف بهذه الفاعلية والعمق. وذكر جايڤسكي وهو يلمح إلى عروض البستان لبروك وستريلر وستاين:

تكمن فكرة بسيطة خلف هذه العروض غير المتشابهة، فكل شيء تنقُص قيمته فيما عدا العلاقات الإنسانية، فهي وحدها ذات القيمة، ولا يوجد شيء غيرها. فالبيوت ليست "منازل تحطم القلوب"؛ لأن التسامح والتفاهم والمواساة يمكن وجودها هناك(٥٤).

وفي عصر التحلل والشك احتاج المسرح الروسي إلى هذه النماذج من الخارج – على الرغم من ندرتها – لمساعدته على أن يجد اتجاهه الجديد.

الفصل الثامن عشر

بروسترويكا تشيخوف

(أوربا الشرقية والاتحاد الروسي ١٩٨٩ – ١٩٩٥)

كلما مر الزمن، ازددنا بعدًا عن هؤلاء الناس، وأصبحت المسرحية أكثر حيوية وإمتاعًا وعمقًا... إن الكاتب يصور الشخصيات بقلمه الرشيق، ويمسك بخيوط الموضوعات بكل دقة، لكنه لا يجسدها تجسيدًا حيًا، بما يترك حيزًا للعهود التالية لتملأ هذه الشخصيات وتلك الموضوعات بروحها الخاصة واهتماماتها.

سرجِيْ زينوفاتش **Sergey Zhenovach**[١]

فوق الشوك

ظلت عواصم حلف وارسو الأكثر بعدًا عن موسكو أكثر حرية في استيعاب الاتجاهات المسرحية القادمة من الغرب وتشربها، وللتجريب في الأساليب والتقاليد التي تنحرف كثيرًا عن الإرث الماركسى اللينينى، وذلك لمدة عقدين من الزمان. ففي منتصف السبعينيات، قام داڤيد بوروڤسكي David Borovsky بتهريب غصن نبات العليق، رمز الجمال النائم، والذي كان في ذلك العهد المنظر المسرحي السوڤيتى المعيارى لأعمال تشيخوف، وهذا عند أداء مهمة قصيرة فى بودابست. لقد حَوّل خشبة المسرح برمتها عند عرض مسرحية النورس على مسرح فيج إلى بحيرة، وأخذت نينا تغمر نفسها في هذه البحيرة، ثم تعاود الظهور سابحة بقطيرات فضية تعلوها وهي تصيح: "أنا روح العالم". وعندما ترتفع ستارة الفصل الأخير، يُذهل الجمهور؛ إذ يجد هذه البحيرة وقد تجمدت، وتكشف عالم الجليد (عالم الروح)، وتجمدت البنية السياسية، ومعها تتجمد احتماليات التغيير[٢].

استفادت المجر بقدر أكبر من التبادل والتفاعل مع الغـرب، وهـي الدولـة الوحيدة في الكتلة الشرقية التي استفادت من ذلك لدى تحولهـا نحـو الرأسـمالية الاستهلاكية. وجاب مسرح كاتونا يوچاف في بودابست، والذي تأسس عام ١٩٨١، جاب نواحى أوروبا بداية من عام ١٩٨٧، وعرض في العـام التـالي الـشقيقات الثلاث من إخراج توماش آشر Tamas Ascher لتعرض فـي مهرجـان مـسرح أوروبا، حيث لاقت المسرحية استحسانًا عامًا. في عـام ١٩٩٠ عـاود المـسرح ظهوره بعرض مسرحية بلاتونوف التي تعكس عالمًا قد ضل سـبيله مـع بـزوغ الشيـوعية. وكـان المخرج المجرى الأكبر سنًا هـورفـائى اشتـفان Horvai Istvan – والذي بدأ نشاطه المهنى بعرض أعمال تشيخوف المعتادة حول الواقعيـة الاشتراكية – كان قد عرض بالفعل مسرحية بلاتونوف في زيهـا الحـديث علـى مسرح فيج عام ١٩٧٨. وفيها تناثر الجمهور في غرفة واسعة تقع فيها الأحـداث. وكانت المسرحية تخاطب الشباب في العشرينيات من العمر، والذين كانوا يبحثـون عن الحقيقة المشتركة بكل جدية. وأعقب هورفـائى هذه المسرحية بعرض كامـل سنة ١٩٨١، مستخدمًا فريق تمثيل في الثلاثينيات من العمر ليحاول توصيل رسالة مفادها: إن لم يجد المرء نفسه في هذا العمر، فقد ضل وانتهـي الجيـل بكاملـه. واستغنى هورفـائى عن الشخصيات الأكبر سنًا، ومثَّلهم بتماثيل عـرض أُجلـست حول مائدة اللعب في مدرسة تدريب العمال من تـصميم بوروفـسكي Borovsky. ويقول أحد النقاد: "إننا نشاهد حياتنا نفسها بإحساس تطهيرى"(٣).

تمادى مفهوم آشر في الإيماءات السياسية، ليعلن أن المجر والكتلة الـشرقية قد أمضتا مدة طويلة جدًا في بيات وسبات، مثل أعمال تشيخوف في هذه البلـدان، حيث تقمع الرغبة في التمثيل لحظة بزوغها. وبذلك يذكرنا بلاتونـوف بـالمثقف البالى المتآكل الذي ظهر في الثمانينيات. "لقد أُهدرت كمية ضخمة من رأس المال الذهنى والفكرى والروحانى في المجر لمدة أربعين عامًا، ويعيش الكثيـرون الآن وهم على وعى وإدراك بفقدان إمكاناتهم تلك. وأنا أرى أن مـسرحية بلاتونـوف

تشبه التحفة بالنسبة إلى هؤلاء الناس، وبالنسبة إلى ما أهدر من إمكانات". وبعد رحيل بلاتونوف، أخذ الممثلون ينظرون إلى الجثة بكل حب وأنوفهم تصطدم بالجدار الزجاجي، ليعكسوا بذلك نظرة رواد المسرح، ويدفعوا الناقد المجرى على القول: "إنه ثمة شعور غامض مختلط يطغى عليّ (أو ربما على الآخرين)، فهو مزيج من التجربة الذاتية والاغتراب، إننا نرمق على البعد قدرنا، وننظر إلى المسرح العظيم في آن"(٤).

واستطاعت بولندا هي أيضًا أن تطور مسرحها الخاص المميز منذ الستينيات فصاعدًا، وإن كان جروتوفسكي Grotowski وفويدا Wajda وفلاسن Flaszen وكانتور Kantor لم يظهروا اهتمامًا خاصًا بتشيخوف، فلم يسهموا كنماذج يحتذى بها إلا بإلهام المخرجين الذين أعادوا عرض تشيخوف. وقد عالجوا النص بكثير من التصرف والحرية ليصلوا إلى مرحلة العمل الجروتسكى، كما في مسرحية "عشر صور للنورس معتمدة على أنطون تشيخوف"، والتي عرضها جرزيجورزفسكي Grzegorzewski على مسرح ستارى كراكو عام ١٩٧٩. وواصل جرزيجورزفسكي التقليد نفسه، بعد ظهور سياسات التحرر، وذلك في مسرحية الخال فانيا على استوديو تياترو وارسو عام ١٩٩٣، وإن كانت أكثر تمسكًا بالنص، لكن العرض كان بانوراما لصور دقيقة مجازية تحاكى بوضوح مسرح الفن بموسكو. ومما ساعد على مزج العناصر المتباينة المتناقضة، موسيقى ستانسلاو رادوان Stanislaw Radwan التي زودت العرض بمزيج من الألحان المنذرة. وفيما يشبه القاعدة المعتادة، ترأس فريق التمثيل فانيا وأستروف اللذان يقل عمراهما عن الثلاثين.

ازدحمت خشبة المسرح بحطام تشيخوفي من قبيل أثاث الحديقة، والبيانو الضخم، والكاميرا ذات الأعمدة الثلاثة، والمقعد الكبير، وجذوع أشجار البتولا البيضاء، وهيكل جناح طائرة، ولوحة من الخيش المتين رمادية اللون، وعظام فك خنزير. وتجد إناء الشاى الروسى المميز بأشكاله وأحجامه المختلفة في كل مكان،

وقد تم تركيبه وفكه مرات عدة. وتقع المشاهد الأساسية في دهليز ضيق بين خشبة المسرح والصف الأول – بالرغم من كل هذا الحيز الفارغ – أو في دهاليز متاهية أو في الكواليس التي أُزيحت أغطيتها نحو الخارج. ولم يوحِ شيء في الإضاءة غير المتغيرة بمرور الزمن، فالأنوار تظهر وتختفي لتكشف عن اللوحة المسرحية نفسها. وتتكرر أبيات ومواقف كاملة مثلما حدث في رحيل أستروف إلى المصنع وملاحظته حول إفريقيا. وكان الشعور العام هو الملل القاتل والتكرار الحتمى، وثقل وطأة الوقت.

في هذه النهاية الوجودية الصارخة، كان من الضرورى إيجاد سبل لقضاء الوقت بالتسلية. تبدأ المسرحية بينما مارينا وأستروف في حالة حركة بطيئة، وهُما يُحركان إناء الشاى من أحد أطراف المنضدة إلى الطرف الآخر، فى حين تجد وقفات صمت كثيرة تقطع "لعبتهم" تلك. وفى أثناء محاضرة سيريبرياكوف SerebryaKov كان مستمعوه يجلسون على مقاعد مستقيمة ظهورها متقابلة، كما في مقاعد القطار الذاهب إلى اللامكان (أو إلى خاركوف)، وأخذ سيريبرياكوف يجوب المكان حاملا مقرعة التأديب كأنه مدرس شديد الصرامة. وكانت لحظات الوداع في الفصل الرابع مناسبة لأخذ الصور التذكارية، لكنَّ أحدًا لم يغادر المكان. وقد عرضوا الرحيل متخذين مقاعدهم في الدهليز كجمهور مساعد(٥).

تجد مثل هذه الأفكار المسرحية المتكررة في بلاتونوف التي أعدها وأخرجها چرزى چاروكى Jerzy Jarocki (على تياترو بولسكى ڤروكلاف ١٩٩٣)، حيث تبدأ المسرحية في الظلام، والإضاءة مركزة فقط على لوحة الشطرنج وقِطَعها، ثم تزداد دائرة الضوء لتظهر أرملة الجنرال وهي تلعب ضد الطبيب. وكان فراغ المسرح واسعًا بما يكفي لضم الضيعة كلها، بل الغابة التي تقطعها السكة الحديدية، لكن الحدث ظل مقيدًا بغرفة ضيقة تشبه القفص، وقد هطلت الأمطار على نوافذها، فتلحظ عليها بخار الماء. وكان الممثلون الذين يؤدون أدوار شخصيات ذات صبغة كونية عامة مجرد أقنعة وقعت في أحابيل الكذب. وكان كل هذا بمثابة مرآة أخرى

تعكس للجمهور حقيقته بالأنماط السطحية المنافقة المتنطعة نفسها. ولم يكن چاروكى يفسر تشيخوف بقدر ما كان يستخدمه للتعبير عن اهتماماته (٦) .

وقد مكن تفكك الاتحاد السوفيتى الجمهوريات الحديثة الاستقلال من رفض الهيمنة الثقافية الروسية بإرادتها. وقد اختير روبرت ستوروا Robert Sturua – أبرز مخرجى چورچيا – لإخراج الشقيقات الثلاث، لكنه رفضها لكونها غارقة في الروسية، ثم اتجه إلى أعمال شكسبير والكلاسيكيات القومية. ومن المفارقة أن إنتاجه الوحيد لتشيخوف عرض في لندن كعرض من الريبرتوار في ثلاثة مهرجانات (في ڤانيسا ولين وجيما على مسرح الملكة ١٩٩٠). وعلى مدى خمسة أسابيع من البروڤات كان تشجيع ستوروا المتحمس النشيط هو ما حرر التوجه الإنجليزى المتزمت تجاه تشيخوف، فقد كان متأثرًا من الناحية الفكرية بأعمال باختين Bakhtin القائمة على أعمال ريبليه Rabelais، ومتأثرًا من الناحية التصويرية بتومانشفيلى Tumanishvili وتولوز لوتريك Toulouse – Lautrec، فأخذ يخلق بيئة وجوًا احتفاليًا، تهيمن عليه ساعة الجد الكبيرة على الجدار. وكانت الشقيقات منذ البداية في حالة صياح وجنون وخيلاء عجيبة، ومررن بحالات من التقلب المزاجى ونوبات الغضب والإيماءات الهائجة وهن يلقين بأنفسهن على الأثاثات منثنيات، فى حين يعلقن في وعى وإدراك على سلوكهن هذا. ويتم مقاطعة هذا الهدم للقيم (والذي يشبه المعارض الخيرية؟) بين الفصل الثالث والفصل الرابع عندما يتم كساء إيرينا بزى وأسلوب طَقْسي، ليتم التضحية بها، فى حين تنشد الشقيقات مع رحيل الكتيبة العسكرية: "وداعًا أيتها الشقراوات". وبالرغم من كل الأثريات القديمة، فقد كان الانطباع النهائى باهتًا كئيبًا، بما يوحى بالدمار وليس البقاء. ووجد النقاد البريطانيون أنفسهم في حيرة وتمزق بين تقدير الرؤية التحررية وتقييم عدم تذوقهم لتشيخوف بهذا الشكل الظريف الساخر، وقد كان هؤلاء النقاد مقيدين بتوقعات الواقعية النفسية والتقمص الوجداني. وقد ذهب العالم الأكاديمى جوردون ماك فاى Gordon McVay إلى حد تسمية هذا العرض "بالهمجية الثقافية".

بل إن ستوروا Sturua نفسه – مع ما يثيره من جدل وخلاف– قد قال متعجبًا: "أعتقد عمومًا أن المنتجين والممثلين ليسوا وحدهم الذين وقعوا أسرى أكليشهاتهم، بل الجمهور أيضا" (٧).

أطاح إيمانتاس نيكروسيوس Eimuntas Nekrosius ومسرح الدولة في ليتوانيا بالنزعة الاستعمارية الثقافية، وذلك من خلال عرض الخال فانيا، حيث جسّدا حالة الخمول تجسيدًا مسرحيًا. ويمكن قراءة هيمنة سيربرياكوف القمعية على حياة فانيا على أنها توازى القبضة الخانقة للاتحاد السوفيتي على ليتوانيا، لكن نيكروسيوس تمادى إلى ما بعد الرمزية السياسية ليصل إلى حالة مماثلة من إضفاء صبغة السيرك على النص. فعلى مدى أربع ساعات يمثل المثقفون عجزهم بطرائق مضحكة، من خلال البانتومايم في العادة. وتبدأ المسرحية بمشهد صامت مطول لأستروف وهو يعالج واقلز بأدوية شعبية، ثم يخضع فانيا لعملية الحجامة، بما يقلل من مكانته العلمية ومن علمه الإحيائى (فقد بدا وكأنه الطبيب المشعوذ الذي أشار إليه البروفيسور). لقد كانت خرائطه في حجم طوابع البريد ممسوكة بملقاط، كما أظهر إدمانه للكحول بأن سكب قنينة من الفودكا على خشبة المسرح. وأخذ هو وفانيا يتنافسان بشدة على حب إيلينا، كل هذا في وجود واقلز، فهو الشاهد الصامت على حرج فانيا المتكرر.

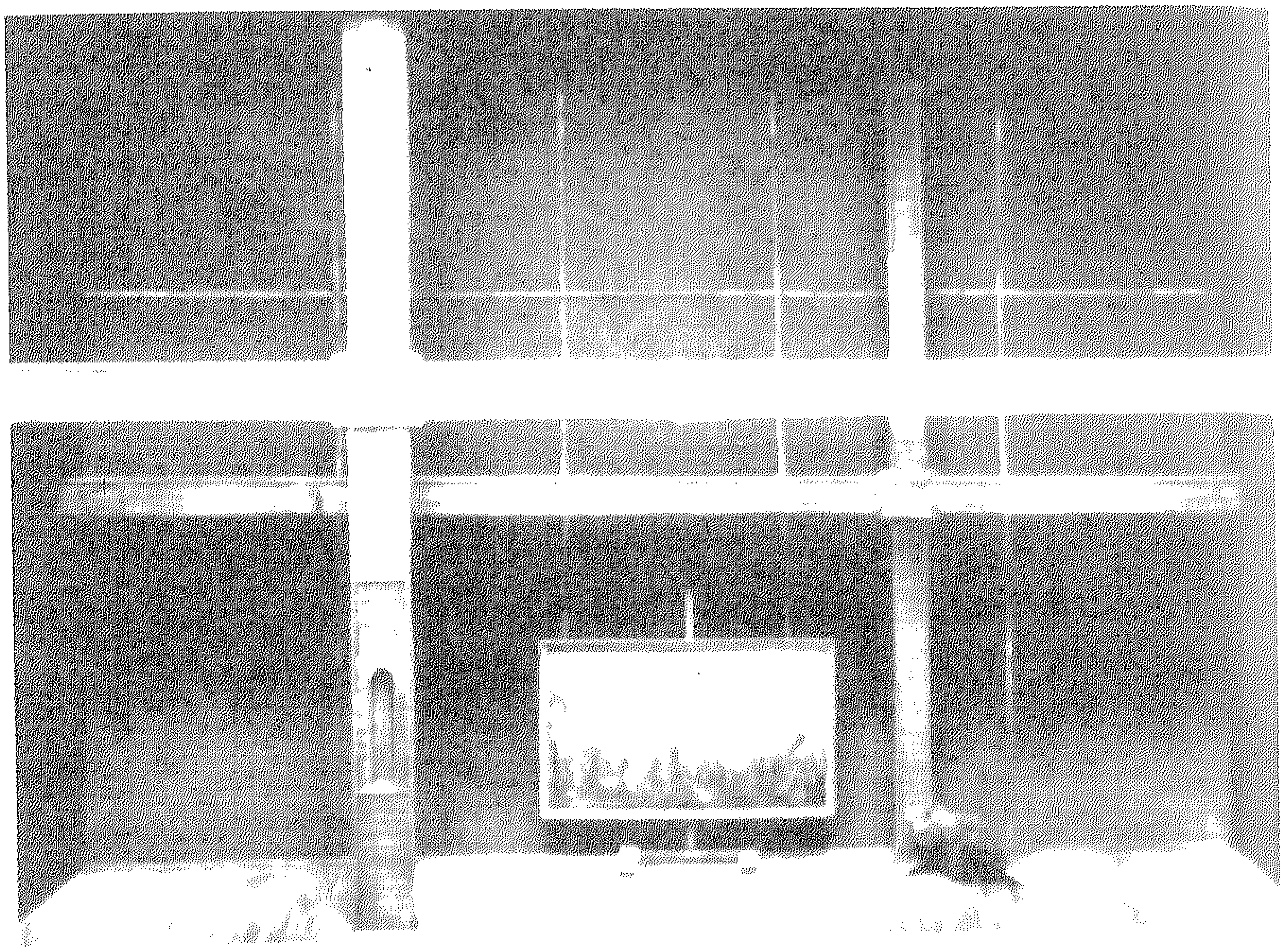
بجانب ذلك كانت السمات الجسدية للشخصيات مبالغًا فيها مبالغة كاريكاتيرية. فشَعْر سونيا الجميل يتكون من جدائل طويلة شقراء على أسلوب الفتاة الأوزة لهمبردينك Humperdink. أما البروفيسور– الذي يؤدى دوره ممثل شاب– فقد اتكأ على عصا بزاوية ٤٥ درجة، كما لو كان يصعد جبلا في مواجهة الرياح. هذه الهزلية المسرحية ضوعف تأثيرها بوجود ثلاث شخصيات كوميدية من ملمعى الأرضيات يتزحلقون على خشبة المسرح وهم يرتدون شباشب من الجلد، ويعرضون فواصل عنف، ليعطوا انطباعًا بأنهم فلاحون ليتوانيون متواضعون تدين ردود أفعالهم سخف أسيادهم من الروس. ونصل إلى ذروة الملهاة التهريجية هذه

عندما يعلن سيريبرياكوف عن بيع الضيعة، ليجيبه الكورس المتكون من عبيد يهود كانوا في أوبرا نابوكو لـڤردى. وتلا ذلك سلسلة مـن المطـاردات والإغمـاءات واستخدام النشادر، ثم في الفصل الأخير يحاول ڤـانيا بكل عنف أن يستعيد زجاجة المورفين، فى حين يفتشه أستروڤ ووافلز، ثم يحبسانه تحت كرس يجلـس عليـه أستروڤ، فهذا مشهد مضحك، وكذلك صورة واضحة للأسر.

ومع كل هذه المشاهد الهزلية فإن اللحظات الفارقـة كانـت تحـت الـسيطرة، وبخاصة في الفصل الثاني، عندما أدى أستروڤ وسونيا مشهدهما على أحـد جـانبى القائمة الخيزرانية الواقعة بركن في أسفل خشبة المسرح الأدنى، والمفصولة بواسـطة مربع من الإضاءة البيضاء. وتنتهي المسرحية في صـمت، ويفكـك الخـدم أجـزاء الديكور، فينزلون ستارة الخلفية المتكونة من صورة ضخمة مماثلـة لأعمـال الرسـام الفرنسى المعاصر دوفاني Dufy، وهي ترسم متنزهين في مشهد الغابة، ثم يضع الخدم هذا الرسم في مقابل الجدار، بما يوحى بأن المحاكاة قريبة بقدر اقتراب الإنـسان مـن الطبيعة. ثم يخفي أستروڤ نفسه في جلد دب (ربما لأن اسمه الأول ميكائيل هو اسـم التدليل الروسى للدب)، ثم يزحف إلى المنظر الطبيعى ويحك نفسه فيه مثـل الكلـب، ويتظاهر بالمغادرة، فى حين أنه يبقى على خشبة المسرح وسونيا تصيح وتصرخ بنغم تعزفه على أوتار التحدى؛ فقد كان حديثه عن المغادرة مجرد كلام[٨] .

تشيخوف في ظل الجلاسنوست

كان أول تأثير لسياسة الجلاسنوست على مسرح الاتحاد السوڤيتي أواخـر الثمانينيات هو اتساع الريبرتوار الفنى، حيث أخـذت المـسرحيات التـى ظلـت محظورة لعقود تتزاحم على خشبة المسرح، وأصبح ما كان يتسرب من المؤثرات الغـربية يـأتي الآن في شكل طوفان. لقد كان هناك الكثير مما يجب اللحاق بـه، لكن عروض بولجـاكوف Bulgakov وإيردمـان Erdman والعبثيـين والمـسرح الروسي ما بعد الشيوعي الذي تحول إلى الكلاسيكيات، أخذت تسد الطريق أمام هذا الطوفان، وبالنسبة إلى تشيخوف فقد أصبح هو تحديًا المحك ووسيلة الاختيار لدى يقيم المسرح.



(٤٤) سينوجرافيا الخال ڤــانيا، من تصميم ناديزدا جولتيفا، إخراج أيمانتاس نيكروسيوس.
مسرح يوث – الشباب، فيلنيوس، ١٩٨٦.

إنه رمز المسرح نفسه في روسيا، بل إنه لينظر إليه اليوم على أنه رمز الثقافة الماضية، بلغتها وروحها، وهي ثقافة لا يمكن اختراقها بالنسبة إلينا، فقد ذهبت إلى الأبد، لكنها تظل بشكل ما معيارًا حقيقيًا في حياتنا"(٩).

كان الحنين إلى الكلاسيكيات حنينًا إلى الاستقرار وإلى المعايير المتينة القوية على كل مستوى. ومن خلال تشيخوف يمكن للمرء أن يعود إلى ما قد أزيل منذ ثمانين عامًا من حساسية وتهذيب ورُقى، وذلك بسبب الكذب الشيوعي، وبسبب المذابح والسلطوية. في ضوء تلك الغاية، كانت عروض ستريلر Strehler وبروك Brook وستاين Stein نماذج جذابة جدًا، لأن نزعتها الإنسانية المتأصلة لم تتلوث بفعل عقود الواقعية الاشتراكية والتقاليد الأكاديمية، وذلك بالرغم من كل ما يشوبها من تباعد وتجريد، فقد تمتعت هذه العروض بمكانة راقية لكونها تقدم ما كان خفيًا متعسرًا، في حين أن أساليبها لا تزال بها مَسحة من مجد مسرح الفن الأصيل.

وكان المخرجون الروس الذين مثلُوا عملية التحديث في الستينيات والسبعينيات قد رحلوا (مثل توفستونوجوف Tovstonogov وإفروس Efros)، أو خرجوا من ميدان المنافسة بسبب عامل الزمن (مثل إفريموف Efremov ولوبيموف Lyubimov)، ودعي أحد هؤلاء القدامى، وهو أدولف شابيرو Adolf Shapiro – المخرج الأول لأعمال تشيخوف في أستونيا – دعي إلى مسرح البلشوى الدرامي في سان بطرسبورج – والذي كان حلبة توفستونوجوف فيما سبق – ليعرض بستان الكرز عام ١٩٩٢. وفي منتصف البروفات نشرت سفيتلانا كريكوفا Svetlana Kryukova– التي اختيرت لدور رانيفسكايا – خطابًا بالصحف توبخ فيه زملاءها لمنعها من ابتكار شخصيته مكتملة، ولخيانتهم لثلاثة عقود من تراث توفستونوجوف. وكانت رسالتها تلك ستعد فيما مضى إشارة إلى اتخاذ إجراءات صارمة من جانب أصحاب حقوق التأليف، أما الآن فقد أثارت موجة من التسلية المضحكة الفاضحة.

بدا عرض شابيرو متفقًا – على نحو كبير – مع العروض الأوروبية الحالية لمسرحية بستان الكرز، فتجد سينوجرافيا إدوارد كوشيرجين Edward Kochergin تزود العرض بصندوق عارٍ، لكنه فسيح، من الألواح الملساء، التي غُرست دون تمييز لها، مع الأشجار والأثاث. وفي النصف الثاني من المسرحية تتساقط الأوراق، كما في مسرحية في انتظار جودو. لقد أراد شابيرو لهذا العرض "أن يحكى عن الزمن الماضي، وكيفية مواجهة الزمن، ومدى صعوبة الاستقرار في مكان جديد"(١٠)، أي إنه بمثابة درس لمجتمع مفكك. لقد كان لوباخين (أندرى تولوبيف) رجل أعمال حقبة الأسواق الحرة والخصخصة، ولاقت مشروعاته كل تعاطف جم من الجمهور. وحانت لحظة صدقه في الفصل الرابع، وليس بنهاية الفصل الثالث كالمعتاد، عندما عانق ڤاريا ووضع رأسها على صدره، لكنه لم يستطع النطق بعرض الزواج. وبدت معظم الشخصيات المتضائلة أمام مناظر المسرح تنوعات من شخصية شارلوتا، تؤدى أدوارًا كوميدية لمجرد قتل الملل. وكانت رانيڤسكايا– التي لعبتها كرويكوفا– الشخصية الوحيدة غير المتزامنة، كما أشارت في رسالتها، حيث ظهرت وهي لا تُحِب ولا تُحَب (١١).

سعت معظم عروض تشيخوف الواسعة الانتشار (حيث كانت هناك خمسة عروض جديدة للخال ڤانيا في موسم ١٩٩٢ – ١٩٩٣ في موسكو فقط)، سعت إلى إيجاد أشكال جديدة؛ وذلك بأن تخلصت من كل زوائد الماضي لتُنتج عملا من الناحية الأدبية الشكلانية بمثل أداة "لجعل العمل غريبًا". وقام نيكولاي ڤولكوڤNikolay Volkov عام ١٩٩٣ بإخراج عرض طُلابي للخال ڤانيا بمدرسة شوكين، وقد كان فولكوف ممثلاً سابقًا بفرقة إفروس ، وكانت نغماته الصوتية المكتومة وعواطفه المكبوتة قد غيرت في حينها صورة البطل على خشبة المسرح. ولم يضع ممثلوه من الشباب ماكياجًا أو لحًى ملصوقة، ولم يرتدوا معاطف رجالية، ولم يبذلوا جهدًا في محاولة لإظهار السن؛ "وهذا في غياب الاحتمالية الزائفة الطبيعية بشكل فج وغير مرغوب فيها"(١٢)، مما أعاد إلى النص حيويته ونقاءه،

وأسهم في الرسم الدقيق للعلاقة بين ڤانيا ذي الصفات الصبيانية وسونيا الشديدة الملاحظة.

وظهر سعى حثيث إلى ما هو جديد في ظل الدفقة الأولى للرخصة الإبداعية، وكان سرجيْ سولوڤيڤ Sergey Solovev بموسكو من أكثر مخرجي المؤسسة إثارة للجدل، وكان قد اعتبر مسرحيات تشيخوف احتياطيًا خاصًا به. وعرض تلاميذه الشقيقات الثلاث في شارع ستارايا باسمانيا (شارع كارل ماركس سابقًا، حيث كانت أخوات بروزوروڤ يُقمن في الماضي)، وجاء العرض في قرب شديد من الجمهور. وكان التأثير المبدئي هو إثارة الغضب "كما لو كان اللصوص قد اخترقوا متحفًا"[١٣]، فكان ڤيرشينين يلبس نظارة سوداء، وسولينى يمشي حافيًا.

لكن تجريب سولوڤيڤ كان سطحيًا تمامًا؛ فقلبه مع تراث مسرح الفن، أو بالأحرى مع فكرة حفظه. وكان تراخي جميع نجوم مسرحية الخال ڤانيا عام ١٩٩٢ على مسرح مالي وإحباطهم بمثابة وهن للإخراج ذى الصبغة الطبيعية. فكان العرض جديرًا بالأداء الجروتسكى الساخر لسولومين في دور أستروڤ المدمن، الذي يخرج جاثيًا على ركبتيه في الفصل الأول، متشدقًا بالمحافظة على المبادئ، في شكل من السخرية من الذات، كان ذلك تحولاً كوميديًا شديدًا في منظر مسرحي تقليدى مختلف. ويقدم أخوه يورى سولومين Yury Solomin شخصية ڤانيا المخلص لشقيقته المتوفاة، فى إخلاص يصل إلى حد الهوس؛ فقد كان إنسانًا رقيق الإحساس موجوعًا عندما كان أستروڤ يتحدث بصراحة[١٤].

واشترك سولوڤيڤ في عملية الشد والجذب المريرة مع مديره السابق يورى ليوبيموڤ لإدارة فرقه تاجانكا. وفي عام ١٩٩٤، يعلن يورى عن عزمه عرض كل أعمال تشيخوف مع البدء بمسرحيته النورس. ويدين سولوڤيڤ في إحدى المقابلات "مسرح المخرج" معلنًا سياسته التوفيقية، ويقول:

أرى أن أية معالجة لتشيخوف "بطريقة ذاتية أحادية" تعد معالجة بلهاء، وقد جاءت في وقت كان الناس يذهبون فيه إلى المسرح ليس للنص أو للعرض؛ بل للتفسير على وجه الخصوص... وفي عرضي، هناك تفاصيل أكاديمية وتفاصيل من أنواع أدبية أخرى[...] أما من قبلى فقد كانت كل معالجات تشيخوف عندهم تتم بشيء من الرقة المفتعلة. لكننى غير مهتم بأي نوع من أنواع المفاهيم أو النصوص التحتية، فأنا مثل الجمهور الذي يتضايق بشدة من كل ما يجرى على خشبة المسرح الحديث، وإننى لأقدم عرضي هذا كممثل لهذا الجمهور الذي لا يحب أي شيء، فأقدمه كما يجب أن يعجب به الجمهور"(١٥).

أُنفِقَ مائتان وستون مليون روبل (وقيل خطأ دولار في أخبار التليفزيون) لإرضاء الذوق العام. فكانت مسرحية النورس التي عُرضت بعد ذلك تفوق ستانسلافسكي في صيغته ونظرياته الفنية المسرحية، من حيث المناظر السينمائية الغزيرة الوافرة والمؤثرات الصوتية الصاخبة. لقد ملأ المصمم ف. أريفيف V. Arefeev خشبة المسرح بغابة استوائية من الأصوات، وكانت منطقة مقدمة خشبة المسرح عبارة عن مستنقع من المياه الحقيقية المملوءة بالملاريا، وبكل أنواع النباتات الوافرة. أما فى مؤخرة خشبة المسرح فنجد الحصان والقلعة ذات الطوابق الثلاثة المصنوعة من الآجر. وازدحم حيز المسرح بقارب التجديف، والعربات الثلاثية العجلات، ومصابيح الكيروسين والمصابيح الكهربائية، وفي الفصل الثاني تهطل أمطار غزيرة تشبه الأمطار الموسمية. وكان عمق المسرح من العمق بحيث إن الشخصيات فى مؤخرة الخشبة كانت غير مرئية تقريبًا، أي خارج إطار نطاق الكاميرا.

كانت الصبغة السوقية للشغل الحركي Stage business صبغة هوليودية صرفًا، فنجد سورين العاجز يقفز إلى أحضان شامريف في لحظة معينة، وظهور نينا الأول يُعرض علي شاشة سينما، لكن المياه تمثل أسوأ التجاوزات، ففي الفصل الأول يسبح رجلان عاريان في هذه المياه، لكنهما لا يصدمان نساء نهاية القرن.

وتجد تريجورين، الذي لا يرتدي قميصًا، وقد اصطاد حذاءين، وفي النهاية يُجدف تريبليف بقارب ليصل إلى منتصف البحيرة ويطلق النار علي نفسه علنًا، ولم يرد أن يبتل، فسقط ميتًا في القارب. ثم يغمس دورن أصابعه في الجرح في تشكك شديد، فى حين تُشاهد أركادينا الحدث من النافذة. ولم يكن لهذا الانغماس في السائل أي من الإيحاءات الشاعرية لمسرحية النورس اليابانية: فقد كانت أكثر شبهًا بارتباط ڤنسنت كروملز Vincent Crummles بمضخته.

ناقش النقاد التمثيل معتبرين إياه فجًا أو مُبددًا، ولم تنجح سوى إيلينا كوريكوفا Elena Korikova في دور نينا في الأداء الجيد، لأنها ألقت مناجاة، ولم تعانِ كثيرًا من نقص التبادل الحواري الدرامي. أما من تَذكَّر في أسى ليوبيموف وڤيستوسكي اللذين هيمنا على مسرح تاجانكا منذ خمسة عشر عامًا، فقد تباكوا في أسى، بل إن عامة الجمهور قد تباكوا على المنظر المسرحي، وصُدموا من محدودية حديث ماشا عن أسلوب شُرب النساء، وتبديد سورين لأمواله علي الزراعة، والذي جمع مجموعة من العاجزين الذين لم يستطعوا استعادة الاقتصاد الروسي. لكن اكتشاف سولفيف الحقيقي كان إمكانية عرض تشيخوف بما يشبه التمثيليات المكسيكية الذائعة الشهرة على التليفزيون الروسي.

ويمكن أن تجد أولئك الذين تبنوا رؤية جادة بشأن الصيغ الجديدة وتطبيقها على تشيخوف، أولئك ذوي الأسباب المنطقية الفنية القوية لآرائهم المتحررة، تجدهم في الاستوديوهات المسرحية والتعاونيات الآخذة في الانتشار. وتقوم هذه الجماعات على الممارسة التجارية الغربية ذات الدعم الخاص والعقود القصيرة الأجل للممثلين، والتي تقدم في العادة ممثلين شبابًا في مناظر مسرحية غير واقعية، أو مجردة عارية. على سبيل المثال، كان عرض بستان الكرز(١٩٩٠) لإحدي التعاونيات بموسكو – والتي قدمها ليونيد تروشكين Leonid Trushkin – تهيمن عليه خزانة كتب ضخمة تفتح مثل صندوق الدنيا لتكشف عن مواضع المسرحية. وقد بدأت بإحدي عرائس المهرج المعلقة على خزانة الكتب، وهى تعزف الفيولين وتعلن عنوان المسرحية، ثم عنوانها الثانوي "كوميديا". هذه الدمية كأداة فنية

استخدمت مع كل الشخصيات، ما عدا لوباخين الذي يظهر ويختفي في الأحداث علي موائد دائرية وأبواب دوارة، مثل الطائر الموجود بساعات الحائط.

وتجسد تاتيانا ڤاسيليڤا Tatyana Vasileva شخصية رانيڤسكايا، وهي ممثلة خشنة الصوت تعطى انطباعًا بأنها امرأة من الماضي، وكان عدم اكتراثها بالبستان ولهفتها إلى العودة إلى باريس يشيران في هذا السياق إلى أن روسيا نفسها كانت في لهفة إلى التحول إلى أشياء أخرى (١٦).

اختزل ممثل شاب آخر – إيجور لارين Igor Larin– المسرحية إلى عرض الممثل الواحد (المونودراما)، عنوانه الأصلي أصوات الموت، بدلاً من حلم عن بستان الكرز (أوسنوبياك – سان بطرسبورج ١٩٩٣). كان العرض بمثابة مناجاة بصبغة تريبليڤ حول عالم الروح، فهو طيف خيال للوباخين يصوره لارين ليوقظ به ذات الجمال النائم من قلعتها في حديقة الخريف (والتي صورت بجرس زجاجي يحمى حطام الديكور). وعندما أخفقت رانيڤسكايا التي صورت كامرأة مصابة بداء المشي وهي نائمة، وأخفق جايف الذي كان يرتدى زى النوم، وباروكة من أطلال الماضى، يتحول فارس الأحلام إلى رجل أعمال فج يحمل حقيبته وشعاره الدائم "تقدم التجارة". وربما كان لارين يتكهن أو يأمل برد فعل غاضب لهذه التفكيكية؛ لذا وضع سيدة كطعم بين الجمهور، وكانت تمشى في غضب هائج خارج المسرح كل ليلة(١٧).

كانت مسرحيات تشيخوف الأقل شعبية توفر فرص لقراءات منقحة، فقد تحول سرجى زينوڤاتش Sergey Zhenovach إلى شيطان الغابة (١٩٩٣)، ليس فقط لأنها كانت مهملة نسبيًا؛ بل لأنها أيضًا كانت المسرحية الوحيدة لتشيخوف المقدمة تُختتم بنهاية مفتوحة، ولا يمكن التكهن بنهايتها، بل إن السعادة في نهايتها كانت محل شك. ويحاول سرجى في هذا العرض تحقيق معنى ونكهة مسرح ما قبل وجود مسرح الفن بموسكو. لكن النقاد لم يستمتعوا بهذا الأوبريت الكوميدى ذي التفاؤل البهيج بالرغم من انبهارهم بانجذاب زينوڤاتش للأعمال الصغرى

والأنواع الفنية المهجورة، مثل الفودفيل والميلودراما، فقد عَدّوا هذا الأوبريت مجرد محاكاة ساخرة(١٨).

قدم ثلاثي الإخراج الشاب ميكائيل موكييف Mikhail Mokeev، وكليم Klim، وفلاديمير برزين Vladimir Berzin مسرحية بلاتونوف لمدة أربع ساعات دون استراحات (١٩٩٣)، ولم يهتم العرض بالعوامل النفسية الفردية للشخصيات قط، حتى إن هذه الشخصيات قُسمت (فنجد نيكولاى تريلتسكى Nikolay Triletsky ينقسم إلى اثنين)، أو دمجت (فنجد السير جلاجولين وإيفان تريلتسكى قد اندمجا، وكذلك باجروف وفينجروفيتش وبترين)، أو تعددت (مثل الخدم والرسل المجهولى الاسم). بل إن شخصية بلاتونوف نفسها قد أداها يورى أكيموف Yury Ekimov كشاب نحيل جدًا شاحب الوجه عليل. تبدأ المسرحية مع إطلاق الطلقة في النهاية، ثم ينقسم الحدث إلى سلسلة من تدريبات فصول التمثيل، مثل "لعبة الشطرنج"، و"الاعترافات"، وما إلى ذلك، وفي هذه التدريبات لم يظهر قط أي رسم للشخصيات. وذكر المراقبون المحدثون المهتمون بالنظرية الأدبية ذلك على أنه مثال لغياب المؤلف والتفكيك المسموح به للنص الذي لم يكن قط سلطويًا، ولا بد من البدء به(١٩).

كان يورى بوجربنشكو Yury Pogrebnichko التفكيكى الأقدم، فهو مساعد سابق لليوبيموف، ومخرج فنى في تياترو ناكراسونى – موسكو، وقد أصبحت النورس على يديه مسرحية بعنوان: لماذا أطلق كونستانتين النار على نفسه؟، وهي تشير بوعى ذاتى إلى كل سابقاتها، وتقدم صورة صغيرة جدًا لتشيخوف معلقة على دعامة رأسية وسط خشبة المسرح بجانب النورس المحشو، إلى جانب عرض صور الممثلين في الردهة وهم يرتدون ملابس تحاكى الصور الشهيرة لستانسلافسكي وكوميسارزفسكايا Komissarzhevskaya.

وبالمثل سَخِرَ عرض بوجربنشكو Pogrebnichko للشقيقات الثلاث (١٩٩٠) من التقاليد؛ وذلك بأن تلاعب بالدراما أكثر مما قدمها، فيدخل الجمهور صالة صغيرة غير مريحة ليشاهدوا خشبة مسرح ضحلة عمقها عشر أقدام مملوءة بالقمامة،

ومنضدة طويلة تجلس عليها ثلاث سيدات غريبات الزي. وهناك حبل يفصل خشبة المسرح ليوحى بأنه عرض متحفي. كما قام المصمم يورى كونونينكو Yury Kononenko بتجميع صورة ساكنة تضم كل ما تقع عليه يداه من أشياء، مثل السرير الحديدى، وحوض الغسيل الصدئ، وتماثيل "رجال عظماء"، ومنهم لينين Lenin، وسلسلة طويلة مدلاة من أسقف. وبدت الملابس وكأنها مجموعة من صناديق القمامة أو المخازن، أو أنها ملابس غُيرت على عجل، وأخذت من ملابس حديثة.

تمت محاكاة الأداة التي استخدمها ليوبيموف Lyubimov في بداية الشقيقات الثلاث، وتم تشغيل شرائط عليها أصوات فنانين وعازفين من مسرح الفن بموسكو. وبذلك وُجِدَ مزيج من الماضى القريب (الثورة، والحرب الأهلية، والهجرة، والعكسرية السوفيتية) والحاضر. كما وجدت عبارات - بحسب معناها المباشر أحيانًا أو معناها الحرفي- معزولة عن السياق أو النص التحتي. فعندما يشير ڤيرشينين إلى أشجار البتولا الوديعة الحبيبة إلى قلبه، تشير أولجا إلى قطعة الخشب المجففة الموضوعة أعلاه وكأنها أرجوحة كبيرة الحجم، وتقول ذلك بلهجة البائع الخبير في صالة عرض السيارات. كما لوحظ أن "هناك كثيرًا من الزهور، كما أن البيت يبدو مريحًا، وهنا يتحول نظر المتفرج إلى أكاليل الورود الجنائزية الموضوعة بالقرب من ربوة من التربة، وضعت بلا إتقان في أحد جوانب الحجرة. وقابل الجمهور مقولاته حول المستقبل بالضحك، بسبب عرض الممثلين وظهورهم مرقمة، بما جعلهم أكثر بروزًا. وبدا هذا العرض وكأنه عرض عرائس أو مسرح مايرهولد "للقناع الاجتماعى"(٢٠)؛ وذلك بسبب الشعور المستعارة التي تذكرنا بالمهرجين، وساق أنفسيا Anfisa الخشبية، وبطن أندريه المستعارة.

كان الانطباع الأول أن العرض محاكاة اعتراضية احتجاجية عنيفة، لكن بوجربنشكو كان يحاول جادًا أن يبلور الحالة الذهنية القائمة، والشعور بأن المنزل الأبوى قد تهدم، ولم يعد أحد يذكره. ولم يخن المخرج روح المسرحية؛ لأن الشخصيات لا تزال تتمسك بأحلامها التي لم تتحقق، ولا تزال في انتظار العمر- كما يقول بيكيت Beckett- الذي سيضاف إلى حياتهم. لقد كانت الرسالة الموجهة

إلى الجمهور الروسي: إننا نحتاج إلى نغمة حية الآن، مهما كانت سوقية أو مسلوبة القوة. وظهر تناسق دقيق بين الوعي الجماعي المعاصر والنموذج الثقافي الذي يعمل هذا الوعي في إطاره(٢١).

ويوسع بوجربنشكو تجربته الأولى لتصبح "إنه مسرح من أجلك... من وراء هذا المساحة الفارغة (معتمدًا على كوميديا تشيخوف النورس). وهي فانتازيا مسرحية". ويصنفها أحد المراقبين الأمريكيين "كبناء به قطع متحركة، وشعور غريب بروح الدعابة"(٢٢). لقد أوجد بوجربنشكو عالمًا ماركسيًا خاصًا، حيث تشير نينا إلى ظلال شكسبير ونابليون وقيصر، فإذا بهذه الظلال تتجسد وتلاحق من بالمسرحية باستراق السمع. أما عن تشبيهات هاملت "ومصيدة الجرذان" التي دأب أجيال من النقاد على شرحها شرحًا يوحي بمقدم الشر، فقد اختزلت إلى مقولات عبثية، حيث ظهرت جماعات كبيرة من الجرذان الصغيرة من الجيوب والمعاطف عندما طلب تريبليف شكلاً جديدًا من الفن، وعندما تمنى سورين أن يكون على الأقل أديبًا، وعندما تعرف تريجورين رائحة نبات رقيب الشمس، ولم يكن ثمة شيء مقدس في الأحاديث، نجد أردكاينا تحاول محاولة مستميتة الاحتفاظ بحبيبها، فتصادر وصف شارلوتا لشبابها من مسرحية بستان الكرز.

هذا التناص كان جليًا عندما دخلت جنريتا يانوفسكايا Genrietta Yanovskay وكاما جنكاس Kama Ginkas ضمن قوائم العروض بعرض "إيفانوف وآخرون" (مسرح المتفرج الصغير بموسكو ١٩٩٣)، فقد ظلا لأعوام شوكة في جانب المؤسسة المسرحية، ولم توافق عليهما الحكومة موافقة تامة، وكانت قد منحتهما على مضض مسرحًا كان للأطفال سابقًا ليستخدماه. لكن إعدادهما لعرضين لبولجاكوف (قلب كلب) ولدوستيوفسكي (ملاحظات من العالم السفلي) قد عمل على ذيوع اسميهما في حرفة المسرح المثيرة. هذه المحاولة الجريئة كان ينتظر منها الكثير لأعمال تشيخوف، من إخراج يانوفسكايا وإضاءة جنكاس. وكان مفهومهما العام موجزًا مختصرًا، وهو: "نهاية القرن. الزمن يتغير. إنهم يُحطمون الجميع، ويحطمونني أيضًا، فالروابط تنفصم عراها، وكذلك ما بين البشر من صلات وروابط(٢٣).

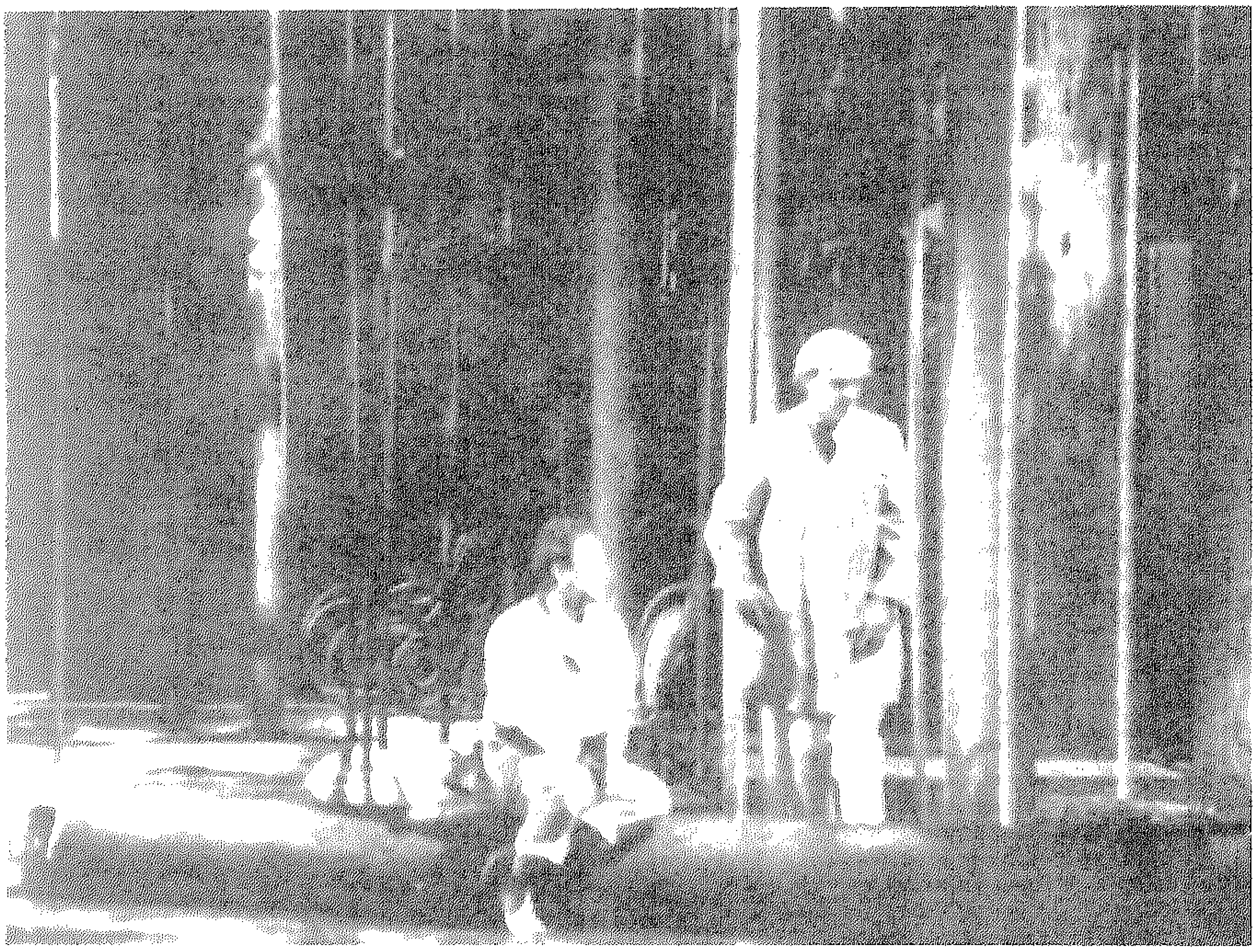
(٤٥) الشقيقات الثلاث من إخراج يوري بوجربنشكو. مسرح كراسنايا برسنايا، موسكو، ١٩٩٠.

يــذكرنا هــذا العنــوان بمسرحيات جوركي الأخيرة (إيجــور بوليتــشيف وآخرون، دوسيجايف وآخرون). كما يُذكرنا أكثر بأحد أبيات ســارتر Sartre فــي مسرحية جلسة سرية، حيث يقول: "هؤلاء الآخرون". لقد كان إيفانوف ومن تبقــى "رجالاً زائدين"، وليسوا المثاليين الهائمين الذين صورهم تورجنيف Turgenev، بل مصاصى دماء من تصوير ستريندبرج يحيون بعضهم على حساب بعض، ولذلك لا يستطيعون الاستغناء بعضهم عن بعض أبــدًا. صــمم ســرجى بــارخين Sergey Barkhin صندوقًا حديديًا صدئًا جدرانه تشبه ألواح الرعد، وتمثل دعاماته الصدئة المعدنية الأشجار ذات الأجزاء المنحوتة التي تلقي بظلال ورقيــة علــى الأرض، وذلك تحت سقف معدني مُثقب، ويهدف هذا التصميم إلى تحديد التداخل والتفاعــل المثيرين للضيق. وتصور الدعامتان - السميكتان الضخمتان الملقتان على خــشبة المسرح في شكل هندسي مائل - جذوع الأشجار أو المنضدة المُحملــة. واكتملــت الصورة بوجود ثلاثة كراسي هزازة ضخمة وإناء شاي. لقد كان بارخين Barkhin يقصد من ذلك "الإيحاء بصورة خزانات الغاز الخانقة النتنة التي كــان النــاس لا يزالون يتصورون أنها الجنة"،(٢٤) لكن تصميمه هذا كان يكفي لتــذكير المــراقبين بالغابة المحروقة والأسلحة البالية والفناء المهمل، فهو عالم ظل يغلي فى الظل بعد وقوع مذبحة أو حدوث هجوم بالقنابل.

مع كل ما يحيط بذلك الحيز من كآبة، فإنك لتجد شعورًا مرحًــا بالارتجــال نقل إلى الجمهور الحركة المحمومة على مدى ثلاث ساعات ونصف الساعة. لقــد كان كل شيء جديدًا وطريفًا ودائم الحركة، مع تتابع المشاهد. واختزلت اللحظــات الجادة أو تمت مقاطعتها. ولم يُقدم الفصل الأول على أنه المشهد الليلي المعتاد، بل شجار صاخب. أما الفصل الثاني فكان يعج بالفراشات الوهاجة، وانتهــي مــشهد الشراب بثلاثة من السكارى وهم ملقون على كراسيهم دون حراك، فتجد فيكتوريــا ڤيربرج Viktoria Verberg في دور آنا امرأة مفعمة بالــشهوة الجنــسية والطاقــة والحيوية الصارخة. وقد هيمنت على إيفــانوف في فورتها الشبقة تلك. فلم تكن إذن

تلك الزهرة الذابلة. كما تشاهد الألعاب النارية التي أتـــي بهـــا بـــوركين، فهنـــاك الشعلات، وأدوات الإشعال، وعجلات النار، وعرض كامل للألعاب النارية يشتعل بنهاية المسرحية.

ودحض إيـــڤـــانوف نفسه كل التقاليد الخاصة بالعرض، وبخاصة تقليد عقدة النجم، ولم يشعر بأية مسئولية أو ذنب، على عكس أصحاب النظريات السابقين. فلم يكن مانفريد أو هاملت أو طرطوف، بل مجرد إنسان عادي يشع صـــحة وحيويـــة وقوة، وذلك كما لعبه سرجى شاكوروف Sergey Shakurov . فقد دخل أول الأمـــر مبتلا بعد السباحة، واضعًا منشفة مبتلة على رأسه، وكانت كل وقفاتـــه الـــصامتة ونظراته أصيلة تمامًا، وكذلك النص التحتي للعرض. وفي مونولوج الفصل الثالث كان يقشر البطاطس ويعبئها بأخف الحركات، وبكل إحساس. وأخذ يلتهم التفاح هو وساشا على وقع الحمى التي بجوفيهما في محاورتهما الأخيرة. وتلاحظ يانوڤسكايا في المقابلة أن إيـــڤـــانوف لم يكن يتمنى الزواج، فأخذ "يدور حول الناس كما لـــو كان في حلبة جليدية"(٢٥). وارتدى إيـــڤـــانوف زى عرسه وهو يلـــبس زلاجـــات التزحلق على الجليد أيضًا. لعل العنصر الأبرز في هذا العرض هو الآخرون، وهم أقزام جاءوا من بوتقة تشيخوف. وهناك إشارات كثيرة إلى مسرحيات أخرى، مثل: الفتيات اللاتي مشين على أطراف أصابعهن، وكانت تلك بمثابة عرض دائم لـــذوي الخبرة والمعرفة، فهناك سطور أُخذت من دراما معينة لتظهر ضمن أحاديث دراما أخرى. ويقاطع إيبخودوف مناجاة إيـــڤـــانوف في الفصل الأول ليقدم له مـــسدسه، وعندما تذكر مالك الأرض المنهمك في ديونه، ظهر سيمونوف بيشـــشيك متحســـسًا جيوبه في رعب، وظهر واڤـــلز مرتديًا على رأسه المنديل الـــذي اعتـــرض عليـــه نميروفيتش في مسرحية ڤـــانيا الأصلية، وكذلك شخصية المار في الفصل الثـــاني من بستان الكرز. ودُمِجَتْ شخصيتا ماشا في شخصية واحدة، مقتبسة من النـــورس ثم الشقيقات الثلاث. على الجانب الآخر، كان هناك زوج من شخـــصية شـــارلوتا، وأخذت المربيتان تقفزان مثل السنجاب مرددتين:"وحدي وحدي، وحدي فـــي هـــذا العالم." وبدا إيـــڤـــانوف شخصًا نزقًا سيئ الطبـــع فـــي وســـط هـــذه الهلوســـات الأدبية(٢٦).



(٤٦) س. شاكيوروف في دور إيڤانوف، أ. ساليمؤنيكو في دور وافلز. وسط المواسير الصدئة. عرض إيڤانوف وآخرين، إخراج جنريتا يانوڤسكايا، مسرح يانج سبكتاتور – المتفرج الصغير، موسكو، ١٩٩٣.

ويقدر المحترفون المخضرمون أو المشاهدون العرَضيون الذين لديهم مفاهيم مسبقة، يقدرون هذا التناص غير المتناسق، وهـذا القـذف الـصاخب بـالتغيرات السوفيتية السابقة للنص. مع اقتراب الألفية الجديدة، ينظر هؤلاء إلى تشيخوف من خلال منشور منهجية الحياة التي هدمت حتى جوهرها. فهـذه العـروض تجـسد المصير المشترك للشعب الروسي، وتتحقق آلام الطقـوس التـشيخوفية الـساخرة وأحزانها المريرة من خلال المزج الدقيق للعلامات المألوفة. فقد تكون رسالة هـذه العلامات - التي تقوم على ما وراء الـنص، والتعليـق الاجتمـاعي، والتـاريخ المسرحي والقومي، وتراث الغمزات والهمزات المشتركة- قد تكون غامضة لغير الروس، لكنها واضحة جلية لجيل من الروس يتشبث بإرثه الثقافي فـي مواجهـة مستقبل غامض (٢٧).

المؤلف فى سطور :

لورينس سينيليك:

– أستاذ الدراما والإلقاء بجامعة تفتس، وخبير عالمى معروف متخصص فى المسرح الروسى والدراسات التشيخوفية.

– حائز ميدالية جورج من وزارة الثقافة الروسية ، نظرًا إلى إنجازاته للفن والثقافة الروسيين.

من أهم مؤلفاته:

١ – أنطون تشيخوف.

٢ – نظرية الدراما الروسية من بوشكين حتى الرمزيين.

٣ – الممثل الخادم.

٤ – ميخائيل شوبكين (حياته وفنه).

٥ – عرض المقهى: أوروبا ١٨٩٠ – ١٩٤٠.

المترجم فى سطور:

محمد رفعت السيد يونس

- من مواليد ٦/١٠/١٩٧٨.
- حاصل على درجة الليسانس فى الأدب الإنجليزى.
- دارس بقسم الدراما والنقد المسرحى – المعهد العالي للفنون المسرحية – أكاديمية الفنون.
- عمل اثنى عشر عامًا فى أكثر من عشرين عرضًا مسرحيًا بين التمثيل والإخراج.
- له كثير من المقالات النقدية تطبيقًا على عروض المسرح المصرى.
- له كثير من المقالات المسرحية المترجمة عن اللغة الإنجليزية.

من ترجماته:

١ – المرجع فى فن الدراما، تأليف : جون لينارد، ومارى لوكهارست، المشروع القومى للترجمة، ٢٠٠٦.

٢ – تشخيص الآخر، تأليف : نيك روى (قيد النشر).

٣ – مبادرات جذرية فى دراما المجتمع المحلى، تأليف: بيتر بيلينجهام (قيد النشر).

٤ – الدراماتورج ومن الغرض المسرحى ، تأليف : كاثى تيرنر، وسين ك. برندت (قيد النشر).

المراجع فى سطور:

أ. د. كمال الدين عيد.

من مواليد ١٨ يونيه ١٩٣١

أستاذ الدراسات العليا بأكاديمية الفنون، القاهرة.

- الشهادات العلمية

١ - دبلوم المعهد العالى للفنون المسرحية، القاهرة، ١٩٥٢.

٢ - بكالوريوس الإخراج المسرحى بدرجة الامتياز، جامعة الفنون المسرحية والسينمائية، بودابست، ١٩٦٢.

٣ - ماجستير الآداب الدرامية، جامعة بودابست، ١٩٧٠.

٤ - دكتوراه الفلسفة فى الآداب الدرامية، أكاديمية العلوم المجرية بالمجر، ١٩٧٤.

التصحيح اللغوى : أحـــمـــد رمـــضان
الإشراف الفنى : حـــســـن كـــامـــل

هذه هى الدراسة الأولى من نوعها التى تتناول عروض مسرح تشيخوف عبر الثقافات المختلفة؛ حيث يعتبر الكثيرون الآن تشيخوف ذا قامة مساوية لشكسبير، ولهذا يناقش هذا الكتاب كيفية نشأة هذه السمعة وتطورها، وكيفية تنوع واختلاف عروض مسرحياته منذ بواكير إنتاجاتها الأولى بروسيا حتى أحدث إنتاجات ما بعد الحداثة لها.

ويحلل لورينس سينيليك طرائق تلقى مسرحيات تشيخوف عاكساً قضايا اجتماعية وسياسية وجمالية فى الأقطار التى عرضت فيها وخاصة العالم المتحدث الإنجليزية، وفرنسا وإيطاليا وألمانيا واليابان. أيضاً يتسم هذا الكتاب ببحثه فى تأثير أعمال تشيخوف على عمل أعظم المخرجين، ومنهم: ستانسلاڤسكى ومايرهولر وسترهلر وبروك وستاين.

تصميم الغلاف: نسرين كشك